

**LA FUNCIÓN DE LA IDEA DE CAMPAÑA COMO RECURSO NARRATIVO EN EL  
CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

**PARSA VALIPOUR**  
**Master of Arts, University of Tehran, 2017**

A thesis submitted  
in partial fulfilment of the requirements for the degree of

**MASTER OF ARTS**

in

**INDIVIDUALIZED MULTIDISCIPLINARY**

Department of Modern Languages and Linguistics  
University of Lethbridge  
LETHBRIDGE, ALBERTA, CANADA

© Parsa Valipour, 2024

LA FUNCIÓN DE LA IDEA DE CAMPAÑA COMO RECURSO NARRATIVO EN EL CINE  
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

PARSA VALIPOUR

Date of Defence: August 21, 2024

Dr. Omar Rodríguez Thesis Supervisor	Associate Professor	Ph.D.
---	---------------------	-------

Dr. Steven Urquhart Thesis Examination Committee Member	Associate Professor	Ph.D.
--	---------------------	-------

Dr. Patrick Wilson Thesis Examination Committee Member	Associate Professor	Ph.D.
---	---------------------	-------

Dr. Tabitha Spagnolo Chair, Thesis Examination Committee	Associate Professor	Ph.D.
---	---------------------	-------

## **DEDICATORIA**

A mis padres, por ser fundamentales en mi desarrollo y en la persona que soy hoy. Este logro, entre muchos otros, es un reflejo de su apoyo y dedicación. Me enseñaron con disciplina y me dieron la libertad necesaria para crecer, siempre impulsándome a perseguir mis sueños.

Gracias, mamá y papá.

## ABSTRACT

The study examines the depiction of political and social campaigns in contemporary Latin American cinema, focusing on how these films create narratives around collective actions aimed at achieving common goals. The methodology involves a detailed narrative analysis of four selected films: *No* (2012), *In the Time of the Butterflies* (2001), *El brigadista* (1977), and *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008), using Chatman's (1978) approach to story and discourse. The analysis identifies two main types of campaign representation in cinema: conditioned representation, which aligns with real-time campaigns and is often driven by external institutional agendas, and autonomous representation, which seeks historical accuracy and narrative fidelity without external influence. The research concludes that employing the concept of a campaign as a narrative device in films can be an effective tool for social and political commentary. By exploring the plot construction around themes such as dictatorship, democracy, and gender violence in the selected films, the study highlights the significant role of campaign narratives in promoting political awareness and social change.

**Keywords:** Latin American cinema, campaign, social movement, collective action, narrative analysis, social change

## RESUMEN

Esta investigación examina la representación de la noción de campaña de carácter político y social en el cine latinoamericano contemporáneo, centrándose en cómo estas películas construyen narrativas en torno a acciones colectivas destinadas a lograr objetivos comunes. La metodología incluye un análisis narrativo detallado de cuatro películas seleccionadas: *No* (2012), *In the Time of the Butterflies* (2001), *El brigadista* (1977) y *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008), utilizando el enfoque de Chatman (1978) en relación con la historia y el discurso. El análisis identifica dos tipos principales de representación de campaña en el cine: representación condicionada, que se alinea con campañas en tiempo real y a menudo es impulsada por agendas institucionales externas, y representación autónoma, que busca la precisión histórica y la fidelidad narrativa sin influencia externa. La investigación concluye que el uso de la idea de campaña como dispositivo narrativo en el cine puede ser una herramienta eficaz para el comentario social y político. Al explorar la construcción de la trama en torno a la dictadura, la democracia y la violencia de género en las películas seleccionadas, el estudio subraya el papel significativo de las narrativas de campaña en la promoción de la conciencia política y el cambio social.

**Palabras clave:** cine latinoamericano, campaña, movimiento social, acción colectiva, análisis narrativo, cambio social

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a mi supervisor, Dr. Omar Rodríguez, por su orientación constante y su dirección a lo largo de este proceso. Su apoyo, paciencia y asistencia han sido fundamentales para la realización de esta tesis.

Agradezco también al Dr. Steven Urquhart y al Dr. Patrick Wilson, miembros del comité de supervisión, así como a la Dra. Tabitha Spagnolo, jefa del Departamento de Lenguas Modernas y Lingüísticas. Su apoyo generoso y sus valiosos consejos han sido cruciales para el desarrollo de mi investigación.

Finalmente, me gustaría manifestar mi profunda gratitud a mis padres y a mi familia por su incondicional apoyo y aliento continuo durante todos estos años de estudio. A pesar de la distancia física que nos separa, siempre hemos estado unidos por el corazón. Gracias por todo.

## TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA .....	iii
ABSTRACT .....	iv
RESUMEN.....	v
AGRADECIMIENTOS .....	vi
LISTA DE TABLAS .....	ix
LISTA DE FIGURAS.....	x
<b>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1 Hacia una definición de campaña y movimiento .....	5
1.2 Estado de la cuestión.....	12
1.2.1 El cine y la política.....	12
1.3 Campaña como recurso narrativo .....	18
<b>CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>22</b>
2.1 Corpus del estudio.....	22
2.2 Selección de películas .....	29
2.3 Metodología .....	30
<b>CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN AUTÓNOMA .....</b>	<b>36</b>
<b>3.1 <i>No</i> (2012).....</b>	<b>37</b>
3.1.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en <i>No</i> (2012) .....	42
<b>3.2 <i>In the Time of the Butterflies</i> (2001).....</b>	<b>47</b>
3.2.1 Exploración de campaña como recurso narrative en <i>In the Time of the Butterflies</i> (2001).....	55

<b>CAPÍTULO 4: REPRESENTACIÓN CONDICIONADA .....</b>	<b>60</b>
<b>4.1 <i>El brigadista</i> (1977).....</b>	<b>61</b>
4.1.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en <i>el brigadista</i> (1977).....	66
<b>4.2 <i>Macuro, la fuerza de un pueblo</i> (2008).....</b>	<b>71</b>
4.2.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en <i>Macuro</i> (2008) .....	76
<b>CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN .....</b>	<b>82</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>87</b>

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Películas seleccionadas para el análisis .....	30
---	----

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modos de aproximación entre el cine y la campaña .....	25
--	----

# 1. CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

El cine, reconocido desde sus inicios como una poderosa herramienta para abordar temas sociales, políticos y económicos, aprovecha su capacidad única de contar historias visuales y emocionales que resuenan con una amplia audiencia. A lo largo de su evolución, el cine ha mantenido una estrecha relación con los acontecimientos históricos, moldeando la memoria colectiva de las comunidades. Como indica Plantinga (2021), las películas de ficción basadas en hechos históricos, al tener una relación ambigua con la realidad histórica,<sup>1</sup> se diseminan a través de los medios de comunicación masiva y provocan un impacto emocional que contribuye a la formación de la memoria colectiva. Mediante las películas, se presentan representaciones de épocas pasadas, momentos de cambio y situaciones críticas que dejan una profunda huella en la sociedad. La representación de eventos históricos en el cine abarca una amplia gama de temas, incluyendo la guerra, biografías, movimientos sociales y políticos, el colonialismo y romances apasionados.

Entretanto, la representación de movimientos sociales y de acciones colectivas merece una atención académica destacada debido a su relevancia sociopolítica. Tal y como afirma Putnam (2000) el compromiso cívico y las redes sociales, que implican colaboración voluntaria, han jugado un papel significativo en la configuración del cambio social a lo largo de la historia humana. Desde la expansión geográfica de las grandes religiones mundiales hasta las campañas comunitarias de salud pública destinadas a reducir la incidencia local de enfermedades transmitidas por vectores, hay innumerables ejemplos de movilización colectiva que han producido cambios profundos en

---

<sup>1</sup> Las películas de ficción histórica a menudo tienen una relación ambigua con la realidad histórica, lo que invoca lo que se conoce como el “efecto durmiente”. Este efecto inhibe el contraargumento y promueve el establecimiento de la memoria histórica.

una variedad de contextos y sociedades. En momentos históricos cruciales, grupos unificados han luchado por dismantelar sistemas de opresión y subordinación, como ocurrió con la resistencia indígena al colonialismo o las rebeliones de esclavos en América y África entre los siglos XV y XIX (Almeida y Mosconi, 2020, p.17). Entonces, la movilización colectiva de personas constituye un recurso humano poderoso, útil para una amplia gama de propósitos y es fundamental en la narrativa cinematográfica para reflejar y analizar estas dinámicas sociopolíticas.

La acción colectiva, entendida como la colaboración de un grupo de individuos con el propósito de alcanzar una meta compartida (Dowding, 2013), se manifiesta en diversas formas en el séptimo arte. Desde protestas masivas hasta luchas por los derechos civiles, el cine ha capturado la esencia y el poder transformador de la acción colectiva, convirtiéndose en un reflejo de la dinámica social y política de nuestra época. La forma en que el cine retrata la solidaridad y la resistencia colectiva puede influir en la percepción pública y así potenciar la conciencia social y catalizar el cambio en la sociedad. Esta forma de narrar, que puede englobar cuestiones como derechos humanos, discriminación, justicia, cambios políticos, tiene un impacto más profundo en la audiencia al generar un sentido de identificación compartida en torno al tema en cuestión (Andits, 2013, p.1). Cuando una obra cinematográfica logra tocar fibras sensibles y presentar una perspectiva convincente sobre un tema relevante, puede inspirar a los espectadores a involucrarse, ya sea participando en debates, uniéndose a movimientos sociales, generando conciencia o impulsando cambios en sus propias vidas. Por ejemplo, tras la proyección de *The Panama Deception* (1993, dir.<sup>a</sup> Barbara Trent) sobre la invasión estadounidense de Panamá en 1989, la película generó un gran debate sociopolítico y tuvo un impacto significativo en la opinión pública panameña, despertando conciencia y movilización en torno a las consecuencias de la invasión (The Empowerment Project, 2003).

Antes de que una comunidad pueda involucrarse en una acción colectiva, sus miembros deben compartir un interés en algún objetivo: proteger los derechos civiles, terminar con el aborto, prevenir el cambio climático, combatir el terrorismo, prohibir las minas terrestres, resistir la globalización, promover la democracia u otra preocupación común (Mayer, 2014, p.119). En efecto, la acción colectiva es el resultado de la colaboración de personas que se unen con el propósito de alcanzar objetivos comunes en un contexto más amplio. Sin embargo, esta colaboración puede adoptar otra forma cuando los individuos siguen una iniciativa planificada y estratégica con un objetivo determinado, buscando un cambio concreto en un período de tiempo acotado. A esta modalidad de acción se le denomina “campana”. Al igual que la acción colectiva en general, las campañas pueden manifestarse en diversos ámbitos, ya sean políticos, sociales o económicos. Su importancia radica en su capacidad para movilizar y generar un impacto puntual en la sociedad, promoviendo la participación ciudadana en la búsqueda de un objetivo común o el apoyo a una ideología o un producto de mercadotecnia.

Teniendo en cuenta la escasez de estudios realizados en torno a la representación de campañas y movimientos sociales en el cine –cuestión que se abordará con profundidad más adelante–, resulta evidente que las características de ambos no han sido exploradas en su totalidad. Esta subrepresentación de las campañas en la investigación cinematográfica deja un campo de posibilidades sin investigar y una gran oportunidad para desentrañar el verdadero potencial de su uso como dispositivo narrativo en las películas. La importancia de investigar este asunto se debe a que permite emplear la idea de campaña como una representación de diversas categorías sociales, económicas, educativas y políticas. Por lo tanto, explorar cómo este concepto es representado en el cine es esencial para comprender su impacto en la cultura, la política y la forma en que concebimos el mundo que nos rodea.

En nuestro estudio partimos de la idea de que el cine de campaña, es decir el cine que utiliza la idea de campaña para contar una historia, suele explorar temas como la justicia social y la resistencia contra la opresión. Este tipo de cine demuestra un fuerte compromiso ético y político con el mundo, y “es una herramienta que puede contribuir a la transformación social” (Zarzuelo, 2012, p. 25). Las películas que emplean una campaña como elemento narrativo con frecuencia optan por explorar cuestiones que afectan a los sectores populares. Así, la narración aboga por generar un discurso audiovisual con un propósito claro: sacudir la conciencia de los espectadores, hacer que ellos escapen de sus problemas y se enfoquen en mostrar la cruda realidad que los rodea; “que el espectador comprenda, piense, descubra [...] y se lance a la acción” (Zarzuelo, 2012, p. 26). En palabras de Vellegia (2009) se trata de un modelo de narración que “no consiste en hacer del cine una copia fiel de la realidad, sino en la de convertirlo en una experiencia total, en un arma cuyos disparos hagan que, después de descargada, el espectador y la sociedad ya no puedan volver a ser igual que antes” (p. 85). La finalidad de esta perspectiva es lograr que el espectador comprenda, reflexione, descubra y tome conciencia de la situación, para luego inspirarse a tomar acción. Entonces, el cine de campaña al alejarse de las películas de entretenimiento y el lucro económico busca ofrecer una visión alternativa, subversiva o crítica de la realidad social, política o histórica en la que se enmarca.

Este estudio tiene como objetivo examinar las películas en las que se presenta una campaña principalmente política, conducida por un individuo o un grupo de personas con el propósito de lograr un objetivo común. Mediante un análisis detallado de algunas películas latinoamericanas, buscamos comprender cómo se construye una representación narrativa de campaña en el cine político, además de identificar los mensajes explícitos e implícitos que se intentan transmitir o promover en el transcurso de la trama.

## 1.1 HACIA UNA DEFINICIÓN DE CAMPAÑA Y MOVIMIENTO

Tomando en consideración que una campaña y un movimiento social pueden superponerse tanto en definición como en objetivos y métodos, es importante ofrecer una explicación etimológica y técnica de ambos términos. Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), una campaña se define como “conjunto de actos o esfuerzos de diversa índole que se aplican para alcanzar un objetivo específico” (RAE, definición 2). De acuerdo con el diccionario Oxford, una campaña se describe como “una serie de actividades planificadas que tienen como objetivo lograr un propósito social, comercial o político específico” (definición 1). Por otro lado, según la RAE, un movimiento implica el “desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador” (definición 6). A su vez, el Oxford considera un movimiento como “un grupo de individuos que comparten las mismas ideas u objetivos” (definición 3). Así, a partir de estas definiciones tenemos una impresión inicial de que los movimientos y las campañas no son términos intercambiables, pero están interconectados.

De acuerdo con Díaz Bordenave (1992), una campaña es “un proceso integrado y concentrado de información y persuasión dirigido deliberadamente a conseguir que un determinado segmento de la población adopte ciertas ideas, productos o comportamientos deseables” (p.1-2). Los objetivos pueden ser muy variados, como ganar una elección, lograr que los agricultores siembren una determinada variedad o que los padres vacunen a sus hijos contra la parálisis infantil. A su vez Tilly (2004), asegura que una campaña es “un esfuerzo público sostenido y organizado que realiza demandas colectivas a las autoridades objetivo” y es uno de los tres elementos fundamentales de un movimiento social (p. 3).<sup>2</sup> En lugar de describir las campañas de

---

<sup>2</sup> El movimiento social surgió de una innovadora y consecuente síntesis de tres elementos: 1) un esfuerzo público sostenido y organizado que hace reclamos colectivos a las autoridades (una campaña); 2) uso de diversas formas de

forma lineal como una serie de tácticas, Keck y Sikkink (1998) las describen como “actividades estratégicamente vinculadas en las que los miembros de una red principista difusa desarrollan lazos explícitos y visibles, y roles mutuamente reconocidos hacia una meta común” (p. 228).

A pesar de esta afirmación sobre la importancia de las campañas (en el contexto de la discusión), estas unidades de análisis se estudian con menos frecuencia en comparación con los movimientos sociales (Joyce, 2014, p. 24). Las campañas son esfuerzos dirigidos y limitados en el tiempo, con metas específicas, que buscan cambios particulares dentro de marcos temporales definidos. A menudo son organizadas por grupos o individuos y tienen una estructura jerárquica. Los movimientos sociales, en cambio, tienen un alcance amplio y se planifican a largo plazo, buscando transformaciones a mayor escala (Joyce, 2014, p.25). Si bien existen diversas interpretaciones del término movimiento social, la definición consensuada implica una acción colectiva organizada que incluye algunas actividades extrainstitucionales, con metas orientadas al cambio y cierto grado de continuidad.

Podemos deducir entonces que la frontera entre campaña y movimiento es difusa. Lakey (2011), sugiere que las campañas son unidades subsidiarias de los movimientos sociales; “a menudo, los movimientos requieren una serie de campañas para lograr grandes objetivos”, escribe, “como poner fin a la discriminación de los blancos estadounidenses contra los negros o la independencia de India”. Una campaña no implica necesariamente la existencia de un movimiento popular, mientras que un movimiento social se fundamenta en la acción colectiva. En otras palabras, una campaña no necesita el respaldo popular desde el inicio, pero intenta conseguirlo; en contraste, un movimiento social se pone en marcha mediante una identidad colectiva y objetivos

---

acción política, como asociaciones, reuniones públicas y medios de comunicación (repertorio del movimiento social);  
3) representaciones públicas concertadas de valía, unidad, número y compromiso (WUNC, por sus siglas en inglés) por parte de los participantes y/o de sus grupos representados.

compartidos (Polletta y Jasper, 2001, pp.284-286). Dicho esto, campañas y movimientos comparten objetivos, movilizan a las personas y promueven la participación popular. En efecto, las campañas tienen la capacidad de integrarse en movimientos más amplios o vincularse con sus propósitos, aprovechando sus recursos y redes para impulsar el cambio deseado. Incluso, en el caso de las campañas publicitarias, empresas u organizaciones pueden lanzar iniciativas para apoyar una causa o movimiento social específico. Esto se conoce comúnmente como “mercadotecnia social” o “publicidad con propósito” (Frieman, 2022). Por ejemplo, una marca de ropa podría lanzar una campaña promoviendo la moda ecológica y sostenible para respaldar el movimiento ambiental. O una compañía de bebidas podría crear una campaña publicitaria que promueva la diversidad e inclusión en sintonía con un movimiento a favor de la igualdad de derechos.<sup>3</sup>

En nuestro estudio, hay dos razones prácticas para elegir la campaña como unidad de análisis:

#### 1) Más resultados posibles

Cada movimiento social incluye múltiples campañas, lo que hace que el número de campañas sea mayor que el número de movimientos. Al estudiar campañas, los investigadores tienen acceso a un conjunto más amplio de resultados potenciales para examinar en relación con el concepto de éxito. Supongamos que estamos interesados en evaluar un movimiento social en favor de la igualdad de género. Este movimiento podría estar compuesto por diversas campañas que buscan abordar diferentes aspectos de la desigualdad de género en la sociedad, inclusive promover la igualdad salarial, combatir la violencia y abogar por una representación equitativa en

---

<sup>3</sup> Cabe destacar que no todas las campañas publicitarias están relacionadas con movimientos sociales. Muchas campañas publicitarias se enfocan únicamente en promocionar productos o servicios sin una conexión explícita con cuestiones sociales.

puestos de trabajo. Al analizar estas campañas individualmente, los investigadores pueden examinar diferentes resultados potenciales.

## 2) Resultados más claros

Las campañas tienen un final definido –independientemente de su éxito o fracaso–, lo que proporciona resultados más claros y tangibles para evaluar (Hunter, 2017). En cambio, los movimientos son procesos continuos y a menudo implican acciones colectivas que se extienden durante varios años. Muchos movimientos conocidos, como el Movimiento de Mujeres, el Movimiento de Derechos Civiles, el Movimiento de Derechos LGBT, el Movimiento por la Justicia Global y el Movimiento Ambiental aún están en curso y siguen evolucionando. (Lakey, 2011) Los movimientos sociales no siempre tienen un final claro y definido. Además, la forma en que se evalúan y entienden los resultados de estos movimientos depende de cómo la sociedad, en su conjunto, interpreta y da significado a esos períodos de tiempo. En otras palabras, nuestra percepción y comprensión de los movimientos están influenciadas por las construcciones sociales y culturales de la época. Por ejemplo, podríamos considerar que un movimiento ha “terminado” o “logrado su objetivo” en función de cómo la sociedad etiqueta y define los hitos o etapas del movimiento o, en casos extremos, podría llevar a su extinción cuando el movimiento pierde su efectividad. Esta falta de un final claro dificulta la evaluación de los resultados, ya que ninguno de ellos se considera definitivo. En contraste, una campaña tiene un inicio y un final definidos, lo que facilita el análisis de sus objetivos, estrategias y características los cuales influyen en su éxito o fracaso. Al centrarse en las campañas, el investigador puede analizar en detalle cómo se planifican, organizan y ejecutan las acciones colectivas.

Según un estudio reciente de la Escuela de Derecho Harvard (2024), las campañas suelen involucrar a diversos segmentos de la sociedad y generar múltiples repercusiones, lo que se traduce en una representación rica y variada de las dinámicas sociales y políticas. En el contexto de una película, este reflejo de abundancia permite analizar cómo distintos personajes y actores sociales interactúan, responden y se ven afectados por la campaña. Asimismo, la transparencia de los resultados, manifestada a través de una narración clara y resultados visibles, facilita la comprensión de las consecuencias directas e indirectas de la campaña, enriqueciendo el análisis sobre cómo estas estructuras narrativas promueven la conciencia y la acción social.

Por otro lado, la temporalidad definida de una campaña proporciona una estructura clara y lineal para la trama de una película. Esto permite un seguimiento cronológico de los eventos, facilitando el análisis de cómo se desarrolla la campaña y cuáles son los momentos clave que impulsan la acción colectiva. Una temporalidad bien delimitada también ayuda a destacar los momentos de tensión y resolución, esenciales para el desarrollo dramático y la construcción de un mensaje coherente e impactante. Estas características aseguran que el análisis no se disperse en múltiples direcciones, sino que se mantenga centrado en los aspectos más relevantes de la campaña, proporcionando un marco robusto para el análisis del discurso. Entonces, en el presente trabajo concebimos la campaña como cualquier esfuerzo colectivo encaminado a lograr determinada meta en un período específico de tiempo. Según esta definición, las campañas pueden tomar diversas formas, como publicitarias, políticas, educativas o sociales, con el objetivo de llamar la atención sobre un problema o causa específica y lograr un cambio.

Teniendo presente estas ideas, la representación de una campaña en el cine se sirve del lenguaje cinematográfico para plasmar y reflejar iniciativas sociales, políticas o económicas. Esto puede incluir desde cortometrajes y anuncios de servicio público que entregan un mensaje de

manera más concisa e impactante, hasta largometrajes que destacan un problema social, político o económico más amplio. En el cine contemporáneo latinoamericano, películas como *Machuca* (2004, dir. Andrés Wood), *El brigadista* (1977, dir. Octavio Cortázar), *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008, dir. Hernán Jabes), *Argentina, 1985* (2022, dir. Santiago Mitre), *No* (2012, dir. Pablo Larraín), *In the Time of the Butterflies* (2001, dir. Mariano Barroso) y *Los 33* (2015, dir. Patricia Riggen) recurren a historias políticas para transmitir mensajes que resuenan con cuestiones sociopolíticas, en el marco de campañas de amistad, protesta y rebelión, educación y colaboración. Así pues, en este grupo de películas, la manera en que una campaña está retratada tiene la capacidad de educar a las personas acerca de un problema, cuestionar las actitudes y creencias predominantes, y motivar a los individuos a tomar medidas con la intención de efectuar un cambio normalmente por el beneficio de todos.<sup>4</sup>

Esta investigación en su análisis se aleja de la función restrictiva de campaña, la cual suele asociarse con mítines políticos o proyectos de mercadotecnia. El enfoque es más bien inclusivo y se centra en comprender cómo el cine aborda y representa la dinámica de un grupo de personas que colaboran con un propósito compartido, tomando en consideración las dos características básicas de las campañas: la abundancia y transparencia de resultados, la temporalidad definida. En el estudio narrativo de películas se busca descubrir conexiones lógicas, elementos compartidos y disparidades en la forma en que estas películas son narradas. Para ello, seleccionaremos elementos

---

<sup>4</sup> Otros ejemplos de películas que hacen uso de una campaña incluyen: *Elefante blanco* (2012, dir. Pablo Trapero) que retrata una campaña de carácter social que destaca la importancia crucial de la educación y la salud en medio de un entorno marcado por la marginalidad, la pobreza y la desigualdad social. La película *También la lluvia* (2010, dir. Icíar Bollain) narra los eventos históricos que rodean la Guerra del Agua de Cochabamba, donde los residentes indígenas se involucran en una campaña para protestar contra la privatización del suministro de agua. *El Gerente* (2021, dir. Ariel Winograd) adentra al espectador en el mundo del mercadeo, donde el jefe de una compañía de televisión se embarca en una arriesgada campaña con el objetivo de asegurar la supervivencia de la empresa. *La dictadura perfecta* (2014, dir. Luis Estrada) trata sobre una campaña política para transmitir un mensaje sobre la corrupción y la necesidad de reforma política.

generales del relato para identificar las líneas argumentales en las que los personajes se ven involucrados (Sánchez-Escalonilla, 2016, p. 37). Estos elementos se dividen en cuatro partes:

1. El planteamiento o inicio de la trama, donde se analizará también el contexto histórico y político en el que se desarrolla la historia.
2. El detonante, que representa el momento crucial en el que se rompe el equilibrio dramático y da pie a la acción de la trama
3. El desarrollo narrativo, que permite visualizar los obstáculos que los personajes enfrentan en su búsqueda por alcanzar sus metas.
4. El desenlace, que revela cómo concluye la historia y si se convierte en un relato de éxito o si termina como una historia fallida.

De esta manera, podemos entender cómo se construyen y desarrollan las tramas, cómo se establecen los conflictos y cómo se manejan las interacciones entre los personajes que forman parte de una campaña. Para lograr este objetivo, necesitamos examinar las dos formas de representación en las que la campaña puede ser retratada en el cine. De manera breve, la primera forma la definimos como representación condicionada. Aquí la película se convierte en un componente de una campaña real que ocurre simultáneamente fuera del espacio cinematográfico. El objetivo principal es promover los objetivos de la campaña establecidos por una estructura institucional superior. Por otro lado, tendríamos la representación autónoma, donde se establece una conexión directa, clara y cercana entre el contenido de la película y el evento real que narra, sin estar sujeta a la agenda de una entidad superior o supervisora. Ambas formas se explicarán con más detalles en el capítulo metodológico.

Conforme a lo explicado previamente, esta tesis está dividida en cuatro capítulos, dos de los cuales se centran en analizar películas según los temas elegidos (dictadura y democracia,

opresión y explotación, violencia de género). El primer capítulo es la metodología y el corpus de estudio después de la introducción y presentación del tema. El segundo capítulo se dedica al análisis de películas con representación autónoma, incluyendo *No* (2012) y *In the Time of the Butterflies* (2001), enfocándose en dictadura y democracia, y violencia de género. El tercer capítulo analiza películas con representación condicionada, como *El brigadista* (1977) y *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008), abordando temas de educación, ideología, opresión y explotación. Finalmente, el cuarto capítulo discute los resultados y presenta las conclusiones de la investigación.

## **1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN**

### **1.2.1 EI CINE Y LA POLÍTICA**

A lo largo de toda la historia del cine dos características han estado presentes de manera constante: la representación directa o indirecta de lo político y el deseo de influir en la realidad social (Zarzuelo, 2012, p.23). En uno de sus manifiestos teóricos, el grupo argentino Cine Liberación examina el cine como una herramienta política, reconociéndolo como un medio para transmitir ideas y modelos culturales, así como una herramienta de comunicación y proyección social; “todo cine [...] es en primer término un hecho ideológico, y en consecuencia también un hecho político” (Getino y Solanas, 1973, p. 125). Hill (2011) sostiene que, si bien todos los cines pueden tener una dimensión política, el cine político “se asocia comúnmente con películas que, a través de su forma y contenido, plantean preguntas sociales y políticas o desafían los sistemas de creencias dominantes” (p. 7). Con frecuencia, las cuestiones políticas, tales como dictadura y represión, luchas sociales, corrupción y abuso de poder, derechos humanos, desigualdad, democracia y políticas de género, se fundamentan en eventos y situaciones reales. Estas cuestiones

establecen conexiones entre el pasado y el presente, y brindan una visión detallada de los antecedentes y las circunstancias que dieron lugar a la acción colectiva. Por esta misma razón, el cine político tiene la capacidad de generar debates y reflexiones críticas sobre las campañas y sus consecuencias. Mediante este cine, somos capaces de comprender las dinámicas de la movilización colectiva y reflexionar sobre la construcción de alianzas, la estrategia comunicativa y el empoderamiento de los individuos para lograr un cambio.

El cine político en América Latina se afianzó en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano,<sup>5</sup> establecido en la década de 1960, y alcanzó su apogeo en la década de 1970, impulsado por un clima de revolución que sacudió tanto al mundo como al continente latinoamericano (Sheppard, 2005, p. 2). Durante esta época, muchos países, como México, Perú, Guatemala, Argentina y Brasil experimentaron movimientos sociales, luchas por los derechos civiles y cambios políticos significativos. Estos eventos tuvieron un impacto profundo en la sociedad y en la producción artística incluyendo el cine, el cual fue un elemento importante de la política pública en la región (Sheppard, 2005, p. 2). Este período, conocido como la “fase militante”, de acuerdo con Rodríguez (2016, p. 6), también se ha denominado “cine revolucionario” (Matheou, 2010, p. 9). Películas como *La hora de los hornos* (1968, dir. Octavio Getino y Fernando Solanas), *El coraje del pueblo* (1971, dir. Jorge Sanjinés), *La tierra prometida* (1973, dir. Miguel Littin) y *El enemigo principal* (1973, dir. Jorge Sanjinés) tenían aspiraciones “panamericanas” mientras se posicionaban en la lucha de los pueblos del Tercer Mundo (King, 2000).

---

<sup>5</sup> El Nuevo Cine Latinoamericano apareció después de la influencia del cineasta argentino Fernando Birri y se manifestó como un movimiento colectivo en Brasil con el surgimiento del llamado Cine Novo. Las escasas películas latinoamericanas que habían abordado la reconstrucción de hechos históricos lo habían hecho con un enfoque celebratorio, que al final reforzaba la interpretación oficial de esos eventos, tal como estaba plasmada en los libros de texto y en los discursos de las autoridades gubernamentales. En contraste, el Nuevo Cine Latinoamericano aspiraba a ofrecer una interpretación crítica de la historia, que permitiera entender el origen y la evolución de los problemas sociales actuales.

A principios de la década 1980 Brasil, Argentina, Uruguay y Chile retornaron a la democracia. La caída del muro de Berlín en 1989, el fin del socialismo y de la Unión Soviética dieron como resultado transformaciones paulatinas en la creación cinematográfica revolucionaria (Sheppard, 2005, p .4). Estos cambios políticos y sociales en América Latina tuvieron un impacto significativo en los movimientos sociales de la región y durante la década de 1980, se produjo una división entre "viejos" y "nuevos" movimientos sociales. Los nuevos se enfocaban en la identidad y en nuevas formas de hacer política, incluyendo movimientos indígenas, étnicos, ecológicos, de mujeres, homosexuales y de derechos humanos, mientras que los movimientos populares urbanos y campesinos se centraban en luchas más convencionales (Escobar et al., 2018, p.6). Entonces, el contenido político del cine contemporáneo difiere ampliamente de las formas del cine de las décadas de 1960 y 1970, que estaban fuertemente influenciadas por discursos socialistas.<sup>6</sup> Las películas políticas actuales del cine latinoamericano son más conscientes de su activismo y buscan interactuar con las audiencias, algo que las producciones de esos años no lograron de manera efectiva.

Dos ejemplos sobresalientes del cine político contemporáneo latinoamericano que reflejan la dolorosa experiencia de los prisioneros bajo regímenes dictatoriales son *Crónica de una fuga* (2006, dir. Adrián Caetano) y *La noche de 12 años* (2018, dir. Álvaro Brechner). Estas obras, basadas en hechos reales se caracterizan por su enfoque realista y conmovedor al explorar los oscuros capítulos de la historia contemporánea de Argentina y Chile. En el panorama del cine peruano, *El Candidato* (2016, dir. Álvaro Velarde) y *La banda presidencial* (2022, dir. Eduardo Mendoza) se destacan por abordar la problemática de la corrupción arraigada en el entorno político

---

<sup>6</sup> Las películas de este periodo tenían un marcado carácter político, empleando el cine como una herramienta en la lucha contra el colonialismo, el imperialismo y las dictaduras. Esta idea es capturada por Fernando Solanas y Octavio Getino, cineastas y teóricos del cine argentino, quienes describen la cámara como una expropiadora inagotable de imágenes-municiones y el proyector como un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo.

del país. Estas películas emplean la sátira y la comedia como herramientas efectivas para retratar críticamente los vicios y desafíos que enfrenta la sociedad peruana en su lucha contra la corrupción. Además, en el ámbito de la lucha por la igualdad de género y los derechos de las mujeres, destacan películas *Ni dios, ni patrón, ni marido* (2010, dir.<sup>a</sup> Laura Mañá), *Refugiado* (2014, dir. Diego Lerman), *Los adioses* (2017, dir.<sup>a</sup> Natalia Beristáin) y *La teta asustada* (2009, dir.<sup>a</sup> Claudia Llosa). Estos filmes abordan temas relacionadas con la vida y la resistencia femenina en diferentes contextos culturales y sociales. En conjunto, estas películas ilustran cómo el cine político contemporáneo en América Latina ha evolucionado para abordar una variedad de temas sociopolíticos con nuevas perspectivas y técnicas narrativas.

En la evolución del cine político, las películas que representan movimientos sociales y campañas han continuado desempeñando un papel crucial (O'Shaughnessy, 2008, p.83). Películas como *Los 33* (2015, dir.<sup>a</sup> Patricia Riggen), *Elefante blanco* (2012, dir. Pablo Trapero) y *Actas de Marusia* (1976, dir. Miguel Littin) tratan temas de la resistencia, la solidaridad y las luchas sociales. En cuanto al movimiento indígena, películas como *El abrazo de la serpiente* (2015, dir. Ciro Guerra), *Yvy Maraey: Tierra sin mal* (2013, dir. Juan Carlos Valdivia) y *También la lluvia* (2010, dir.<sup>a</sup> Icíar Bollain) ofrecen una mirada a las luchas y desafíos de las comunidades indígenas, su conexión con la tierra y su resistencia frente a los cambios culturales y políticos. En relación con el movimiento estudiantil, destacan *Rojo amanecer* (1989, dir. Jorge Fons) y *El Estudiante* (2011, dir. Santiago Mitre), que exploran el activismo y la participación de los jóvenes en la sociedad, así como su papel en la búsqueda de cambios estructurales. Por otro lado, *La odisea de los giles* (2019, dir. Sebastián Borensztein) y *Los guantes mágicos* (2003, dir. Martín Rejtman) son ejemplos de películas que exploran las consecuencias sociales y humanas de las crisis económicas, así como los esfuerzos colectivos para superarlas y buscar soluciones.

A su vez, en el mundo académico, algunos estudios han abordado el tema de la campaña y la acción colectiva desde diversas perspectivas. En su trabajo *O Zé analfabeto no cinema* que cubre la representación de la idea de campaña en el cine brasileño, Barcoso (1998) examina la Campaña Nacional de Educación de Adultos en las películas producidas entre 1952 y 1956. Según las conclusiones del autor, inicialmente la mayoría de estas películas se utilizaban como instrumento propagandístico para resaltar los esfuerzos del régimen gobernante en la difusión de la educación. Sin embargo, con el tiempo se establecieron las bases necesarias para la producción de películas independientes, alejadas del cine gubernamental, que abordaban temáticas relacionadas con las campañas nacionales sobre la alfabetización y la salud.

En el contexto europeo, Lonascu (2001) en *Cheminots et cinéma: la représentation d'un groupe social dans le cinéma et l'audiovisuel français*, cuestiona quiénes son los verdaderos *cheminots* (trabajadores ferroviarios) en comparación con los retratados en la pantalla. El autor examina *La bête humaine* (1938, dir. Jean Renoir) y *La bataille du rail* (1946, dir. René Clément) y asegura que estas dos películas “míticas” han generado un “fenómeno de identificación” y han propiciado la “construcción de una memoria colectiva”.<sup>7</sup> Lonascu señala que cada una de esas películas simboliza, a su manera, la doble dimensión de la imagen social y filmográfica de los *cheminots*. La primera es individual y plantea preguntas sobre la representación del trabajador ferroviario a nivel individual, mientras que la segunda es colectiva y examina la representación de los *cheminots* como un conjunto. En un estudio similar sobre la representación de los trabajadores ferroviarios belgas en el cine, Van Heesvelde concluye que, a pesar de cambios significativos, especialmente en cuanto a la disminución de la discriminación de género, la

---

<sup>7</sup> Todas las traducciones son propias.

representación de los grupos laborales está lejos de la realidad y, por lo tanto, no ha contribuido mucho a la construcción de identidad y memoria colectiva.

Por otra parte, *Gupta* (2013), en un artículo titulado *Representation of social issues in cinema with specific reference to Indian cinema: case study of Slumdog Millionaire* analiza la manera en que el cine se aproxima a los problemas sociales y argumenta que, si bien puede generar conciencia y motivar a la acción, también puede reforzar creencias, sean positivas o negativas, arraigadas en una sociedad. De igual manera, *Stover* (2013) en *Framing Social Movements through Documentary Films* estudia las estrategias aplicadas en los documentales para representar el ambientalismo y los derechos de inmigrantes, prisioneros y homosexuales. A su modo de ver, las películas documentales son una forma significativa y exitosa en la que los activistas promueven las causas de la justicia social a través del encuadre de sus propios mensajes. Como uno de los últimos trabajos relevantes, *Cunha y Da Silva* (2018) en su libro *Human Rights, Social Movements and Activism in Contemporary Latin American Cinema*, discuten la manera que el cine latinoamericano contemporáneo ha representado temas relacionados con los derechos humanos incluyendo la dictadura, los derechos indígenas, los movimientos sociales, los derechos de las mujeres, entre otros temas, en varios países de la región.

### 1.3 CAMPAÑA COMO RECURSO NARRATIVO

Cuando realizamos el análisis de las campañas en una película, diversos criterios ofrecen una perspectiva completa de su impacto narrativo. Al examinar las motivaciones, se desentraña por qué los personajes deciden participar en la campaña, identificando fuerzas impulsoras que pueden surgir de creencias personales o cuestiones sociopolíticas. La implicación del personaje en la campaña influye directamente en su compromiso político. El conflicto y las apuestas emergen como elementos cruciales, ya que los personajes chocan en sus objetivos de campaña, generando tensiones significativas. Las apuestas, que pueden incluir la reputación personal, relaciones o incluso el destino de una comunidad, añaden capas de complejidad al desarrollo de la trama, mientras el conflicto impulsa la narración hacia adelante (Jenkins, 2024).

El arco narrativo de la campaña se convierte en un aspecto clave para observar, desde su inicio hasta el clímax y la resolución. Analizar si sigue una estructura tradicional de tres actos revela cómo los hitos de la campaña dan forma al desarrollo general de la historia, proporcionando un marco temporal que estructura la narrativa de manera efectiva (Thompson, 1999, pp.33-35). El simbolismo en las campañas, a menudo representando temas más amplios como la lucha por la libertad, la búsqueda de justicia o el conflicto por el poder, convierte la campaña en un vehículo para significados más profundos. Esta dimensión simbólica amplifica su impacto, transformándola en un elemento narrativo de mayor alcance. La transformación de personajes, otro criterio esencial, se evalúa a través del impacto de la campaña en su desarrollo. Los personajes pueden evolucionar, cuestionar sus creencias o enfrentarse a dilemas morales, y la campaña actúa como catalizador para su crecimiento o, en algunos casos, desilusión (Kim y Jamieson, 2016, p. 103).

En este contexto, la influencia de autores como Robert McKee (1997) y Frederick W. Mayer (2014) ofrece perspectivas significativas para comprender las estrategias de campaña en el

cine. McKee subraya la importancia de los objetivos y conflictos de los personajes en su obra *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, mientras que Mayer, a través de su libro *Narrative Politics: Stories and Collective Action*, analiza cómo las personas se unen para actuar en conjunto en beneficio común, y por qué aquellos que promueven la acción colectiva a menudo recurren a narrativas. Estos enfoques teóricos proporcionan orientación y marcos de referencia para entender y analizar el trabajo de los cineastas en la creación de narrativas cautivadoras que trascienden la trama y capturan las complejidades de las luchas compartidas y las transformaciones sociales (Cristoffanini, 2006, p.82).

Los cineastas generalmente se apoyan en eventos y escenarios del mundo real para crear un sentido de autenticidad y forjar una conexión de confianza con el público. Un enfoque frecuente es la creación de películas basadas en hechos verídicos. Podemos hacer referencia a películas como *Argentina, 1985* (2022, dir. Santiago Mitre), *Los 33* (2015, dir.<sup>a</sup> Patricia Riggen), *Actas de Marusia* (1976, dir. Miguel Littin), y *Rojo amanecer* (1989, dir. Jorge Fons), todas basadas en hechos reales.<sup>8</sup> Películas como estas tienen la característica de hacer que el público se sienta cercano y relevante a la historia. Esta conexión emocional y la imagen de autenticidad de los eventos representados permiten que los espectadores se identifiquen más fácilmente con los personajes y las situaciones, aumentando así el impacto y la resonancia de la narración. Dicho esto, no todas las películas que usan la noción de campaña como herramienta narrativa necesariamente se basan en eventos o situaciones reales. A veces, los cineastas optan por crear un escenario ficticio,

---

<sup>8</sup> *Argentina, 1985* narra el Juicio a las Juntas en Argentina, donde líderes militares fueron condenados por crímenes durante la dictadura (1976-1983); *Los 33* relata el rescate de 33 mineros chilenos atrapados durante 69 días en la mina San José en 2010; *Actas de Marusia* aborda la represión de una huelga de trabajadores en la Oficina Salitrera de Marusia, Chile, en 1925; y *Rojo amanecer* se centra en la masacre de Tlatelolco en 1968, donde el ejército mexicano reprimió una manifestación estudiantil, causando numerosas muertes.

normalmente basado en una novela, que refleje los temas y mensajes que desean transmitir en la película.

En el cine mexicano, la cinta *Noche de fuego* (2021, dir.<sup>a</sup> Tatiana Huezo) comparte la vida de un pueblo visto a través de los ojos de tres niñas quienes crecen en medio de la guerra contra el narcotráfico. La película está basada en la novela *Prayers for the Stolen*, escrita por Jennifer Clement. Aunque la trama evoca diversas noticias sobre la violencia contra las mujeres en México, es una adaptación libre de la novela y no está basada en un hecho real. En casos como este, los cineastas tienen la libertad de construir una trama y un universo narrativo completamente imaginarios. Pueden crear personajes, conflictos y situaciones que se ajusten mejor a la visión artística y creativa que desean transmitir. También tienen la oportunidad de jugar con la narración, la estética y el simbolismo para transmitir su mensaje de manera más potente o provocativa. De todos modos, el enfoque de utilizar eventos reales o ficticios depende de la visión y la intención del cineasta. Ambas opciones, es decir la que se basa en hechos reales y la que no, son válidas y pueden ser efectivas para transmitir la representación cinematográfica de las campañas de manera impactante y significativa.

Obras cinematográficas como las mencionadas sirven para sensibilizar y generar conciencia sobre problemáticas políticas y sociales en América Latina. Además, ofrecen un contexto histórico y social más amplio para comprender la naturaleza y el origen de los movimientos y las campañas sociopolíticas de la región. A pesar de ello, ninguna ha sido investigada desde la perspectiva del empleo de la noción de campaña como una herramienta narrativa. En otras palabras, la revisión bibliográfica sugiere que no ha habido una investigación detallada sobre la narración y el estilo aplicado en la representación de campañas en el cine contemporáneo latinoamericano. Además, las características estéticas utilizadas en la

representación de campañas no han recibido la debida atención académica. Sin un análisis de la narración y el estilo, es difícil comprender plenamente las estrategias cinematográficas utilizadas en la representación de campaña en el cine contemporáneo latinoamericano. En definitiva, esta falta de investigación representa una brecha en el conocimiento que debe ser abordada.

En este sentido, esta tesis abordará las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los temas o mensajes que la película transmite a través de la campaña y cómo se relacionan con el contexto social, político o cultural más amplio?
- ¿Quiénes son los personajes principales involucrados en la campaña y cuáles son sus motivaciones, roles y relaciones?
- ¿Hay ideologías políticas o tendencias específicas en la película que puedan influir en la construcción de personajes y en la trama?
- ¿Cómo se retratan y se exploran los roles de género en una campaña? ¿Hay una representación equitativa de hombres y mujeres en los protagonistas y personajes clave?

Dichas preguntas pueden ayudarnos a guiar la investigación y a reflexionar sobre las perspectivas e ideologías que se transmiten al público a través de la narración. Un análisis cinematográfico sobre la representación de campañas permite arrojar luz sobre los procesos creativos y las decisiones estéticas que influyen en la construcción de estas historias. Asimismo, se puede identificar patrones y tendencias que revelen la evolución del lenguaje cinematográfico latinoamericano y su relación con la realidad social y política de la región. Este conocimiento a su vez enriquece el análisis crítico y la apreciación de las producciones cinematográficas del cine latinoamericano contemporáneo, ampliando así la comprensión y el impacto de estas películas en el ámbito cultural y artístico.

## 2. CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.1 CORPUS DEL ESTUDIO

El cine latinoamericano contemporáneo ha sido testigo del surgimiento de películas que abordan iniciativas sociopolíticas a través de la representación de campañas. Se trata de las películas que exploran las campañas y movimientos que luchan por proteger o reivindicar los derechos civiles y políticos de una manera única y tanto narrativa como estéticamente. La película *No* (2012), dirigida por Pablo Larraín es un drama político que sigue la historia de René Saavedra, un publicista que lidera la “Campaña del No” para oponerse a la continuidad de Pinochet en el poder. En el filme también se exploran las tensiones y los desafíos sociopolíticos que enfrentan los personajes involucrados en la campaña. La película *In the Time of the Butterflies* (2001), dirigida por Mariano Barroso e inspirada en la novela homónima de Julia Álvarez (1994), retrata el activismo y la militancia política de las hermanas Mirabal, conocidas como las Mariposas, contra la dictadura de Rafael L. Trujillo en la República Dominicana. La trama se desarrolla en torno a la noción de campaña de manera gradual, actuando este como un elemento detonante y conductor de la historia. *El brigadista* es una película dramática cubana de 1977, dirigida por Octavio Cortázar, sobre la Campaña de Alfabetización Cubana y la invasión de Playa Girón. La acción del filme se sitúa en 1961, dos años después de la Revolución Cubana. Cortázar sitúa gran parte de la película en el pueblo de Maneadero Chiquito, cerca de la Ciénaga de Zapata en el centro de Cuba, no lejos del sitio de la invasión. La película narra la historia de Mario, un adolescente de la ciudad que se traslada a un pueblo para enseñar a leer y escribir a los campesinos. La película venezolana *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008), dirigida por Hernán Jabes, versa sobre la historia de un pueblo pesquero casi aislado geográficamente del resto del país. Desesperados por la falta de energía eléctrica y enfrentando la apatía de las instituciones responsables, los habitantes deciden

organizarse para luchar por sus derechos y superar los obstáculos que les impiden acceder a tan necesaria infraestructura. Basada en hechos reales ocurridos en Macuro<sup>9</sup> en 1988, la película presenta la tragedia colectiva a través de la cotidianidad de los personajes. Estas cuatro películas serán discutidas detalladamente tanto en este capítulo como en los capítulos correspondientes.

El universo de películas que tienen la campaña como elemento narrativo central es amplio. *El Candidato* (2016, dir. Daniel Hendler) es una película uruguaya sobre un empresario que lanza su campaña de cara a las elecciones presidenciales. Para ello, convoca a un equipo de publicistas, técnicos y asesores para perfilar su imagen y desarrollar anuncios de campaña coherentes. La cinta *Argentina, 1985* (2022, dir. Santiago Mitre) está inspirada en la historia real de dos fiscales y su equipo legal que trabajan juntos contrarreloj para hacer justicia en el juicio contra los líderes militares que gobernaron Argentina entre 1976 y 1983. Entre las películas sobre las luchas estudiantiles en América Latina se destacan *El Estudiante*<sup>10</sup> (2011, dir. Santiago Mitre), *La isla de los pingüinos* (2017, dir. Guille Söhrens) y *La noche de los lápices* (1986, dir. Héctor Olivera). Esta última se centra en la historia de seis adolescentes involucrados en las protestas y actividades estudiantiles que los llevan a enfrentar duras consecuencias. *La estrategia del caracol* (1993, dir. Sergio Cabrera) es una película colombiana que relata la resistencia de un grupo de inquilinos enfrentando un desalojo masivo e inminente en el centro de Bogotá. La coproducción española-boliviana *También la lluvia* (2010, dir. Icíar Bollaín) narra la continua explotación de los campesinos y las comunidades indígenas en Bolivia y su lucha contra la privatización del suministro de agua. La película *Maquinaria panamericana* (2016, dir. Joaquín del Paso) es una

---

<sup>9</sup> Macuro es el nombre real de un pequeño pueblo ubicado en el oriente de Venezuela, en el estado Sucre, donde Cristóbal Colón pisó tierra firme por primera vez en el continente americano en 1498, durante su tercera expedición al Nuevo Mundo. Hoy en día, es un lugar de difícil acceso, solo alcanzable por mar.

<sup>10</sup> La historia gira en torno a un estudiante universitario quien se vuelve políticamente activo y se une a un movimiento estudiantil. La película aborda temas de campaña política, activismo estudiantil y cambio social.

parábola que respalda las campañas y movimientos contra las políticas aplicadas a la industria mexicana, especialmente a partir de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994.<sup>11</sup> El filme plantea la posibilidad de que la clase trabajadora sume fuerzas y participe en una acción colectiva real para reorganizarse en una especie de autogestión.

Tanto el cine que representa la imagen de la campaña como aquel que se utiliza como propaganda real se basan en eventos y acontecimientos reales de la historia, lo que agrega un elemento de autenticidad y veracidad a la narrativa (Baddock, 1991, p.16). Sin embargo, a veces la trama alude de manera sutil a la idea de campaña sin mencionarla abiertamente. En el trasfondo de la trama se tejen cuidadosamente alusiones ingeniosas y simbólicas que sugieren la existencia de una campaña sin hacerlo explícito. Esto otorga a la narración una capa adicional de misterio y sutileza, permitiendo que el público descubra o interprete de manera activa los mensajes ocultos (Haryani, 2023). Es importante reconocer que el conocimiento del contexto histórico y social que rodea a una película es fundamental para su apreciación completa. De hecho, si el espectador no está familiarizado con los acontecimientos en los que se basa la película, podría asumir que toda la trama es simplemente ficticia, basada en la imaginación del guionista o director/a.

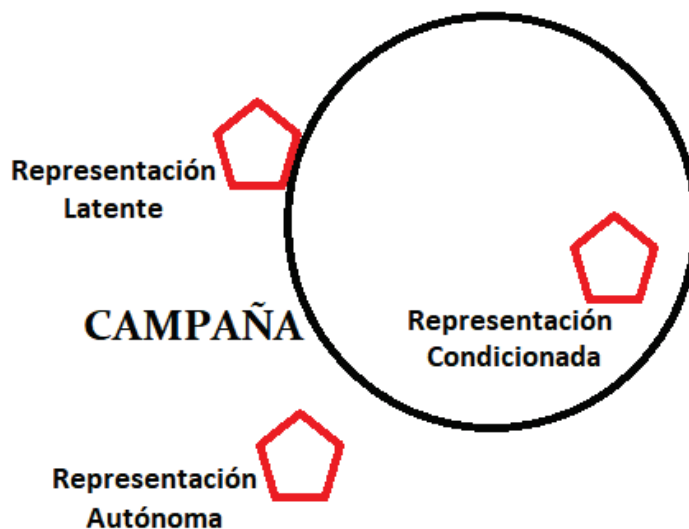
El abordaje de una campaña en una película puede oscilar entre una mirada celebratoria o crítica. Algunas películas pueden destacar los logros y sacrificios de aquellos involucrados en la campaña, generando un sentimiento de admiración y apoyo hacia sus ideales. En contraste, otras películas pueden adoptar una perspectiva más crítica, cuestionando las motivaciones y consecuencias de ciertas acciones, lo que invita a la audiencia a reflexionar y debatir sobre los dilemas éticos y morales asociados con la campaña. Sea cual sea la manera de acercamiento entre cine y la campaña, el contexto en el que se realiza una película juega un papel crucial en la forma

---

<sup>11</sup> Una de las consecuencias del TLCAN para México fue que éste no diversificó su producción ni sus mercados de destino, la economía de este país generó una dependencia.

en que se abordan las campañas en el cine. Por ejemplo, en tiempos de elecciones, las películas tienen el poder de moldear la percepción del público sobre candidatos y políticas (Lewis, 2001). El cine, en consecuencia, ejerce una influencia significativa en la configuración de opiniones y actitudes hacia figuras políticas y movimientos sociales.

El presente estudio, emplea un modelo para analizar cómo se representa la idea de campaña en el cine. Después de examinar la trama de un número significativo de películas de cine latinoamericano contemporáneo que abordan la representación de campaña, se han identificado tres modos de aproximación entre el cine y la campaña. Se prevé que estos tres modos no solo se apliquen al cine latinoamericano, sino que también puedan extenderse a películas de otras regiones. El esquema presentado en la figura 1 es una síntesis de las formas en que una campaña puede estar retratada en el cine.



**Figura 1: Modos de aproximación entre el cine y la campaña**

En este esquema, “representación latente” se refiere a la idea de que un tema puede ser representado sin un lenguaje explícito verbal o escrito. Puede referirse a la representación visual o sensorial de un objeto, como una imagen o una escultura, o a una representación mental, como un

recuerdo o un concepto. En términos de esta investigación, esta primera forma sucede cuando una película se inspira en la idea principal de una campaña del mundo real, mientras que la trama se desarrolla en paralelo, toma un rumbo diferente que no necesariamente está relacionada con la campaña. En la película francesa, *Nadia et les hippopotames* (1999, dir.<sup>a</sup> Dominique Cabrera), la historia se desarrolla durante las movilizaciones sociales de diciembre de 1995<sup>12</sup> donde una madre con un hijo de seis meses llega a París para encontrar a su esposo, un ferroviario, a quien cree haber visto en las noticias (Mariette, 2011, pp. 53-54). A pesar de que las movilizaciones y la huelga podrían haber sido utilizadas como un simple fondo o pretexto para contar otra historia, estas son fácilmente reconocibles por aquellos que ven la película.<sup>13</sup> En el cine latinoamericano, *Machuca* (2004, dir. Andrés Wood) narra la historia de amistad entre tres niños que viven diversas situaciones en Santiago de Chile. La cinta no trata directamente de una campaña movimiento o político, pero toca temas de desigualdad social, injusticia y cambios políticos que llevaron a campañas posteriores para restablecer la democracia, igualdad y la justicia social en el país.<sup>14</sup>

En la segunda forma, la película se hace un componente de una campaña real que está ocurriendo simultáneamente fuera del espacio cinematográfico. En este caso, el objetivo principal de la película es promover los objetivos de la campaña establecidos por una estructura institucional superior, por ejemplo, el ministerio de Cultura. En nuestro análisis, nos referimos a esto como “representación condicionada” o dependiente. Esto implica que la representación cinematográfica

---

<sup>12</sup> A finales de 1995, se organizaron una serie de huelgas generales en Francia, principalmente en el sector público. Estas huelgas recibieron un gran apoyo popular, a pesar de paralizar la infraestructura de transporte y otras instituciones del país. Las huelgas tuvieron lugar en el contexto de un movimiento social más amplio en contra de la agenda de reformas liderada por el primer ministro Alain Juppé, y constituyeron el mayor movimiento social en Francia desde mayo de 1968.

<sup>13</sup> Esto implica que la directora se esforzó por representar de manera auténtica y fiel los eventos de la huelga de diciembre de 1995, de modo que quienes la vivieron puedan identificar y conectar con la experiencia representada en la película.

<sup>14</sup> Tal y como se aprecia en la película, la relación entre tres amigos se ve tensionada por la agitación social y política después del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, encabezado por el general Augusto Pinochet para derrocar al gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende.

está sujeta a normas o directrices establecidas por una entidad superior o supervisor, y que el argumento de la película se basa en una agenda nacional. La película cubana *El brigadista* (1977, dir. Octavio Cortázar) y la venezolana *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008, dir. Hernán Jabes) entran en esta categoría. Esta última se estrenó en un periodo en el que ya estaba en marcha una campaña multidimensional conocida como la propaganda bolivariana (o propaganda chavista), iniciada en 2005 para promover la Revolución Bolivariana de Hugo Chávez en Venezuela.

En lo que respecta a la tercera forma de representar campañas, se establece una conexión directa, clara y cercana entre el contenido y el evento real. A esta aproximación la llamamos “representación autónoma” o independiente, puesto que la película se basa en una historia genuina y tiene como objetivo narrar fielmente lo que ocurrió. En el cine latinoamericano, esta forma es la más aplicada, ya que la mayoría de las películas producidas se centran en recontar los hechos a través de tramas y personajes inspirados en eventos y situaciones reales. Las películas *Argentina, 1985* (2022, dir. Santiago Mitre), *No* (2012, dir. Pablo Larraín), *In the Time of the Butterflies* (2001, dir. Mariano Barroso), *Los 33* (2015, dir.<sup>a</sup> Patricia Riggen), entre otras más, pertenecen a esta categoría.

El enfoque de este estudio se centrará en las representaciones condicionada y autónoma, descartando inicialmente la representación latente. Las películas que siguen un enfoque condicionado están diseñadas para promover los objetivos de una campaña establecida por una entidad institucional o gubernamental. Estas películas tienen un propósito claro de influir en la percepción del espectador a favor de una causa específica. Al examinar este tipo de representación, la tesis puede explorar cómo las películas manipulan narrativas, personajes y elementos visuales para lograr sus objetivos persuasivos. Además, se puede investigar cómo estas películas pueden generar reacciones emocionales específicas y construir una imagen favorable de la campaña, lo

que contribuye a una comprensión más profunda de la propaganda y la persuasión en el cine. Por otro lado, las películas que adoptan una representación autónoma buscan una fidelidad histórica y narrativa, tratando de reflejar con precisión los eventos y circunstancias de la campaña sin influencias externas. Estudiando este enfoque, la tesis puede examinar cómo las películas pueden ser una herramienta para la preservación histórica y cómo pueden capturar la esencia de los hechos reales. También se puede explorar cómo los cineastas enfrentan el desafío de equilibrar la autenticidad histórica con ciertas licencias creativas para crear una narrativa cinematográfica atractiva. Esto proporciona una visión más profunda de cómo el cine puede ser un medio para transmitir eventos reales y su impacto en la memoria colectiva.

La decisión de no abordar la representación latente responde a la intención de mantener una claridad conceptual y un enfoque específico en las representaciones condicionada y autónoma en relación con el retrato de las campañas. En una película que se basa en la noción de campaña en el trasfondo de la historia, las campañas no ejercen un impacto directo en el desarrollo de la narración, quedando ensombrecidas por otros elementos narrativos (tiempo, personaje, espacio, argumento, etc.),<sup>15</sup> sin experimentar una evolución a lo largo de la trama. Además, no se presentan las características básicas de las campañas, es decir, la abundancia y transparencia de resultados y la temporalidad definida. Así, la representación latente, al ser susceptible de interpretaciones diversas y potencialmente desconectadas con la idea de campaña, podría apartar la atención de los objetivos de análisis centrados en cómo las películas manipulan narrativas, elementos visuales y fidelidad histórica para alcanzar objetivos persuasivos y preservar la historia. Al omitir la representación latente, se garantiza una coherencia en el análisis y se evita distorsionar la

---

<sup>15</sup> En una película donde la noción de campaña sirve como telón de fondo de la historia, las campañas no tienen un impacto directo en la narración, ya que quedan en segundo plano debido a otros elementos narrativos más prominentes. Estas campañas no experimentan una evolución a lo largo de la trama, quedando estáticas en contraste con el desarrollo de otros aspectos de la historia.

investigación, lo que a su vez posibilita una comprensión más profunda y enfocada de la manera en que se abordan y transmiten las campañas a través mediante la plataforma del cine.

## 2.2 SELECCIÓN DE PELÍCULAS

En este estudio, se seleccionaron películas del cine contemporáneo latinoamericano basándose en el contenido y la trama relacionados con la representación de campaña. Los filmes elegidos abordan campañas sociales y políticas y de género y se alinean con los objetivos de investigación, entre ellos, identificar los elementos narrativos y visuales, examinar la diversidad cultural y sociopolítica, analizar la integración de personajes en la narrativa y al final desarrollar un marco coherente y cinematográfico que permita mostrar de manera efectiva la representación de la idea de campaña. Además, se tomaron en consideración solamente películas que giran en torno a la narración de uno o varios acontecimientos ocurridos en una época determinada, representando tanto hechos y personajes reales como imaginarios.

**Tabla 1: Películas seleccionadas para el análisis**

<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>País donde ocurre la acción</b>	<b>Director/a</b>
No	2012	Chile	Pablo Larraín
In the Time of the Butterflies <sup>16</sup>	2001	República Dominicana	Mariano Barroso
El brigadista	1977	Cuba	Octavio Cortázar
Macuro, la fuerza de un pueblo	2008	Venezuela	Hernán Jabes

Las películas elegidas [Tabla 1] examinan la resistencia política y la transformación social en el contexto de la historia y sociedad latinoamericana contemporánea. Al mismo tiempo, estas

---

<sup>16</sup> Aunque la película se presenta con título y diálogos en inglés, emana de un país hispanohablante y captura la realidad social y cultural de dicha nación.

películas representan las formas en las que el compromiso social y el activismo político pueden tener un impacto profundo en individuos y comunidades, y las maneras en que las personas pueden unirse para abordar y superar estos desafíos.

En la introducción, hemos señalado que algunas películas del cine latinoamericano han utilizado la noción de campaña como elemento narrativo. Sin embargo, lo que distingue a las cuatro películas objeto de nuestro estudio es su enfoque multifacético en el uso y la influencia de la campaña para cumplir con objetivos cinematográficos. En estas películas, la campaña y la acción colectiva no solo impulsan la trama, sino que también se entrelazan con la transformación de los personajes, la exploración de estereotipos de género, las dinámicas interpersonales y la promoción de ideologías y paradigmas particulares. De hecho, la campaña ocupa un lugar central en todas ellas, alrededor del cual giran otros temas y factores narrativos. Este enfoque es fundamental dado que este estudio se basa en una perspectiva interdisciplinaria, y la selección de estas películas se justifica por su capacidad para abordar cuestiones políticas, sociales y culturales de manera reflexiva.

## **2.3 METODOLOGÍA**

Las películas, más que otros medios de comunicación, se centran en la narración y la creación de historias llamativas y memorables que captan la atención del público para verlas, a menudo repetidamente (Straubhaar et al., 2014, p. 14). En todas las formas de arte se transmite un significado, y el cine no es diferente. Mientras que las pinturas transmiten significado a través de la forma y el color, y las obras literarias lo hacen mediante el lenguaje, las películas transmiten significado a través de varios elementos audiovisuales, como la puesta en escena, la cinematografía, la edición y la música, entre otros. Entonces, al analizar un aspecto particular de

una película, nos podemos preguntar: ¿Por qué el cineasta ha construido la película de esta manera? Bordwell et al. (2017) proporcionan ejemplos de algunas preguntas que ilustran cómo las películas transmiten significado a través de la forma:

Does the use of music or noise alter our attitude toward a character? Does the composition of the shot tend to make us concentrate on a particular detail? [...] Does the use of camera movement hold off story information to create suspense? [...] (p. 309).

Estas preguntas indican que cada elemento en una película está cuidadosamente diseñado para influir en la percepción y emociones del espectador. En este contexto, las películas que utilizan la idea de campaña como elemento narrativo pueden emplear diversos componentes para transmitir un significado. Estos elementos abarcan desde el tema y los personajes, incluyendo su vestimenta, hasta la cinematografía, la edición e incluso la banda sonora. Cada uno de estos elementos audiovisuales contribuyen a reforzar y comunicar los mensajes políticos, sociales o ideológicos inherentes a la narrativa de una película (Lothe, 2000, p.89). La utilización de paisajes naturales exuberantes y una banda sonora que refleje la cultura local puede desempeñar un papel crucial en la construcción de un sentido de identidad nacional y en la exaltación de ideales revolucionarios en una película que se centra en la movilización colectiva para defender una causa justa. La elección de escenarios naturales y la música local no solo sirven para crear un ambiente auténtico en la película, sino que también pueden inspirar un sentimiento de orgullo y pertenencia a la tierra y la cultura retratadas (Benítez, 2010, p.7). Además, la música puede evocar emociones y motivar a la audiencia a respaldar los ideales de justicia y libertad que se presentan en la historia (Véliz, 2007, p.11).

Al presentar personajes ficticios con una amplia gama de habilidades y perspectivas, se pueden introducir sesgos y desequilibrios en la narrativa. La diversidad de personajes en una película puede influir en cómo se percibe y se desarrolla la trama (Zambrano et al, 2023, p.167).

Por ejemplo, retratar a ciertos personajes como más inteligentes o astutos que otros, puede crear una representación sesgada de los diferentes lados de una campaña o conflicto. Esta diferenciación entre los personajes puede reflejar diferentes perspectivas o agendas dentro de la trama de la película. El hecho de destacar las cualidades positivas de ciertos personajes y las deficiencias de otros puede influir en las percepciones y simpatías de la audiencia hacia los diversos grupos o ideologías representadas en la película (Branigan et al, 2017, p.32). Estos elementos ejercen una influencia significativa en la forma en que el mensaje final de la película es percibido y comprendido por el espectador, ya que moldean su interpretación de la campaña representada y afectan su empatía y simpatía hacia los diferentes actores involucrados.

Para este estudio aplicamos un enfoque de método cualitativo. Dado que el tamaño de la muestra para este estudio es pequeño, los resultados de análisis producidos por métodos cuantitativos carecerían de validez y valor informativo. Hijmans (1996) identifica diferentes métodos para analizar contenido mediático, de los cuales el análisis del discurso y el análisis narrativo serían adecuados para realizar este estudio en particular. Sin embargo, no aplicamos el análisis del discurso según la definición de Hijmans porque se ocupa principalmente de entidades lingüísticas como el texto escrito, las frases y las cláusulas (Aqababae et al, 2021, p.4). En cambio, elegimos el análisis narrativo porque tiene un marco metodológico coherente y permite el análisis de la estructura formal, involucrando el manejo de personajes y trama.

Enfrentarse al reto de un análisis filmico involucra la comprensión y la interpretación de todos los códigos de la película y para analizar dichos códigos es necesario utilizar una metodología apropiada que especifique las características básicas del código cinematográfico (Piñeiro, 2000, p. 45). Este estudio tiene como objetivo analizar entidades pictóricas (no lingüísticas) y fenómenos cinematográficos, razón por la cual hemos decidido utilizar el análisis

narrativo cinematográfico de Chatman (1978). Él explica el discurso cinematográfico en términos de aquellas técnicas cinematográficas que se utilizan para elaborar una historia abstracta. Para ello, desarrolló un modelo para el análisis narrativo de la novela y el cine, el cual divide el producto a analizar en dos elementos: discurso e historia, y de ahí desglosa diversas subcategorías que permiten deconstruir estos dos elementos en una película. Con relación a la categoría de historia, el autor estructuralista señala que el análisis se enfoca en el contenido de la historia, es decir, “el contenido o cadena de sucesos, más lo que podríamos llamar los existentes”. A esto se añade la segunda categoría: el discurso, que se refiere a la forma en que se construye el discurso cinematográfico, es decir “la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido” (p. 19). Este enfoque resulta especialmente útil porque permite una deconstrucción precisa y detallada de los componentes narrativos.

Cada categoría de Chatman contiene a su vez varias subcategorías. En el caso de la historia, se desglosa en tres subcategorías: 1) sucesos, 2) existentes, y 3) elementos transformados por el código cultural del autor. Estas subcategorías sirven para descomponer la narrativa en sus partes constituyentes, permitiendo un análisis separado de cada elemento y su función dentro de la historia (Castelli Olvera, 2021, pp.136). Este enfoque facilita la comprensión de cómo los diferentes componentes interactúan para construir la narrativa global. Los sucesos comprenden acciones y acontecimientos significativos que impulsan el avance narrativo y forman la trama. Por ejemplo, en una película sobre una campaña política, los sucesos pueden incluir discursos, manifestaciones, estrategias de campaña y debates. Por otro lado, los existentes abarcan el espacio y las entidades y personajes que interactúan en un suceso, como candidatos, voluntarios, oponentes políticos y votantes, así como escenarios de sedes de campaña, calles durante manifestaciones y lugares de debate. Por último, los elementos transformados por el código cultural del autor

(director) se refiere a cómo el director utiliza su perspectiva y contexto cultural para moldear y presentar los elementos narrativos en su obra (Fernández, 2024, p. 171). Estos códigos incorporan valores éticos de la época, signos, símbolos e imaginarios sociales. Por ejemplo, una película podría incluir símbolos de resistencia o esperanza para reflejar el espíritu de la acción colectiva y la campaña. Chatman (1978), en su análisis, presta especial atención a los personajes y los describe como aquellos que impulsan el desarrollo de la historia a través de sus acciones. El autor distingue entre tres tipos de personajes según sus rasgos o cualidades: planos, esféricos y abiertos. Los personajes planos tienen uno o muy pocos rasgos fácilmente reconocibles, como el típico político corrupto. Los personajes esféricos, con múltiples rasgos y cualidades, son complejos e imprevisibles; un ejemplo podría ser un voluntario que comienza desinteresado y se convierte en un líder apasionado. Finalmente, los personajes abiertos permiten la especulación y generan expectativa sobre sus acciones futuras, como un candidato con un pasado misterioso cuyas acciones futuras son inciertas (Castelli Olvera, 2021, pp.137).

La categoría de discurso se centra en la forma en que se construye y expresa el contenido narrativo. La estructura de la transmisión narrativa incluye elementos como el narrador, que en el cine puede ser un narrador en *off* o los propios personajes a través de sus diálogos y acciones. La manifestación abarca el discurso audiovisual, que incluye aspectos como encuadres, *mise-en-scène*, movimientos de cámara, iluminación y música (Fernández, 2024, p. 172). Por ejemplo, se pueden utilizar primeros planos para resaltar la emoción durante un discurso político o la iluminación para crear un ambiente de esperanza durante una manifestación masiva.

Para efectos de este trabajo, nos centramos en el análisis de las cuatro películas propuestas con el objetivo de examinar la representación de la noción de campaña en el cine latinoamericano. Exploramos cómo ciertos elementos influyen en la transmisión de significado y en la manera de

usar la campaña como elemento narrativo. El primer paso consiste en proporcionar una explicación general de cada película, ofreciendo un panorama inicial que abarque aspectos como el tema, la trama y una exploración de los personajes principales. Posteriormente, basándonos en el análisis narrativo cinematográfico de Chatman (1978), identificaremos los acontecimientos significativos relacionados con la campaña en cada película para examinar cómo estos eventos se desarrollan a lo largo de la narrativa y cómo cada uno impulsa la trama y afecta a los personajes. Además, detallaremos la construcción y la evolución de los personajes principales y secundarios involucrados en la campaña. Luego, exploramos las interacciones y relaciones entre los personajes, analizando cómo estas contribuyen a la narrativa de la campaña. También identificaremos la perspectiva desde la cual se narra la historia para entender si se trata de una narración en primera persona, tercera persona o un enfoque omnisciente. Asimismo, estudiamos cómo las decisiones estilísticas que afectan la presentación de la historia, como el uso de la cámara, el montaje, la música, el orden cronológico y el uso de técnicas como *flashbacks* o *flashforwards* contribuyen a la atmósfera y el tono de la película e influyen en la percepción de la campaña. Al mismo tiempo, evaluaremos la autenticidad de la representación de la campaña y cómo se compara con los hechos históricos o ficticios en los que se basa la película.

Una vez completada esta etapa, dirigimos nuestra atención hacia las referencias centrales, buscando todo aquello relacionado con nuestro objetivo principal de investigación: analizar e identificar cómo la película aborda la idea de acción colectiva y la campaña, y cómo utiliza estos elementos para desarrollar la trama hasta su desenlace.

### 3. CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN AUTÓNOMA

En este capítulo, nos adentramos en el análisis de dos películas emblemáticas: *No* (2012) y *In the Time of the Butterflies* (2001), las cuales exploran de manera autónoma el concepto de la campaña. Inspiradas en eventos históricos reales, cada una incorpora elementos de ficción que las distancian ligeramente de la realidad histórica, aunque mantienen una autenticidad que las hace resonar con el espectador.

A pesar de las diferencias en la estructura narrativa, ambas películas comparten un tema central: la resistencia de la ciudadanía frente a regímenes dictatoriales que ejercen un control absoluto sobre la sociedad. En *No*, la campaña política es presentada desde el inicio, ofreciendo a los espectadores una visión inmediata de los esfuerzos por el cambio. Por otro lado, en *In the Time of the Butterflies*, la campaña se desarrolla de manera gradual a lo largo de la trama, mostrando una evolución tanto en los personajes como en la historia en sí.

En el corazón de nuestro análisis radica la idea de que en ambas películas, el sacrificio y la lucha de la comunidad civil, los trabajadores y los movimientos estudiantiles son subestimados en aras de consideraciones cinematográficas y comerciales. Esto se evidencia a través de una narración delegada a los personajes esféricos y abiertos para desarrollar la historia, relegando la importancia de la acción colectiva y la lucha del pueblo. Como indicamos en la metodología, los personajes esféricos y abiertos tienen la capacidad de ocasionar un arco narrativo convincente que pueden captar el interés y la atención del espectador. El resultado de esta representación es arrinconar la acción colectiva en una forma secundaria o periférica, disminuyendo así la visibilidad y el impacto de sus contribuciones en la narrativa central. Este enfoque narrativo no solo puede restar importancia a la relevancia histórica y social de los movimientos civiles, sino que también refuerza una visión individualista de la resistencia y el sacrificio. En lugar de presentar a la

comunidad como el motor principal del cambio, las películas optan por centrar su atención en héroes individuales cuyos dilemas y victorias personales toman protagonismo (Goethals y Allison, 2012). De esta manera, se crea una disonancia entre la realidad histórica de la lucha colectiva y la versión ficcionalizada que se ofrece al público, moldeada por las necesidades de un relato cinematográfico atractivo pero simplificado.

### **3.1 *No* (2012)**

En 1988 se llevó a cabo en Chile un plebiscito nacional para determinar si el general Augusto Pinochet seguiría en el poder durante otros ocho años. El plebiscito fue convocado por el régimen gobernante como resultado de la presión interna e internacional como una medida destinada a dar la impresión de que la Administración de Pinochet estaba dispuesta a permitir un retorno a la democracia. La oposición chilena decidió participar en el plebiscito como una forma de ejercer presión para que se respetara la voluntad popular y se permitiera una transición pacífica a la democracia. Finalmente, el plebiscito fue ganado por la opción del No, lo que desembocó en la organización de elecciones democráticas en Chile y el final de la dictadura militar después de casi dos décadas. Este es el contexto en el que René, el personaje ficticio de la película *No*, desempeña un papel crucial para persuadir a los chilenos a votar contra Pinochet.

Desde el inicio de la película, René sugiere dejar de lado la denuncia de los crímenes del pasado y enfocarse en la promesa de un futuro mejor a través de una campaña colorida y optimista, y que tiene como eslogan “Chile, la alegría ya viene”. A pesar de la oposición de algunos productores de la campaña, que ven el espacio televisivo como oportunidad de oro para hacer públicas las atrocidades cometidas por el Estado, René logra imponer su visión y al final su campaña resulta exitosa. El protagonista plantea que su trabajo consiste en vender un concepto

abstracto llamado “democracia”, el cual necesita ser asociado con otro concepto abstracto llamado “felicidad”. De esta forma, en el marco de la campaña la reflexión sobre el pasado, la denuncia y la búsqueda de justicia quedan en segundo plano (Oliver, 2019, p. 182) frente a la promesa de un futuro que está por venir.

A juicio de Benson (2013), la película cuestiona el precio de promesas vacías (democracia y felicidad) a través del personaje principal. “En las escenas finales, René y su hijo abandonan la fiesta de la victoria como si el publicista no supiera cómo creer en la alegría genuina que generó su campaña” (p. 61). Al abandonar la fiesta, la película implica que la felicidad futura no puede basarse en la negación de la historia. Aunque la campaña fue efectiva, la alegría deseada es solo una ilusión destinada a desmoronarse. La película finaliza mostrando al publicista vendiendo (por tercera vez) el mismo discurso sobre el futuro a un nuevo grupo de clientes que no están relacionados con la (lucha) política: “Lo que van a ver ustedes a continuación está enmarcado en el actual contexto social. Hoy, Chile piensa en su futuro” (*No*, 2012, 1:51:39). Estas frases presagian una provocativa continuidad entre el periodo militar y las olas de neoliberalismo que lo siguieron. Por lo tanto, la repetición de la misma frase en la película es importante desde un punto de vista conceptual y estructural. En cada mirada al rostro de René mientras planifica su campaña publicitaria, se hace evidente que considera todo el proceso como un juego. Esto se refleja en su forma de jugar con el tren de juguete de su hijo, que nunca se sale de las vías ni se estrella. Además, se observa cómo las fuerzas de oposición logran la victoria sin apartarse de la senda del consumismo, lo que perpetúa un sistema capitalista que seguiría en marcha en los años posteriores. Tal como subraya Grey (2016):

Es un trabajo de memoria, pero es un trabajo que mezcla elementos historiográficos con la farsa, con la comedia negra, y con una tesis de comunicación política. La película señala que ganó el No, pero hay una parte de ese triunfo que es del Sí. Porque

hubo un modelo que se conservó, hubo una manera de entender el mundo que se conservó. (p. 236)

Larraín utiliza símbolos y valores que reflejan la cultura chilena de los años 80 y el espíritu de resistencia. Elementos como el eslogan “Chile, la alegría ya viene” y la decisión de enfocar la campaña en un futuro optimista simbolizan la esperanza y el deseo de cambio de la sociedad chilena. La elección de una estética visual retro, con colores apagados y una calidad de imagen granulada, ancla la película en la época histórica que retrata, permitiendo al espectador sumergirse en ese período. La película carece de un narrador explícito, y utiliza los diálogos y acciones de los personajes para avanzar la narrativa. Las interacciones de René con otros personajes, las reuniones estratégicas y los momentos de reflexión personal funcionan como elementos narrativos que comunican la historia y sus temas subyacentes.

Recurriendo al análisis narrativo cinematográfico de Chatman (1978), los sucesos clave incluyen la convocatoria del plebiscito, las estrategias de campaña, y la eventual victoria del “No”, que llevó a la organización de elecciones democráticas y al fin de la dictadura militar. Estos sucesos forman el núcleo narrativo que impulsa la historia hacia adelante. En cuanto a los existentes, la película presenta a personajes como René, el protagonista, que es un publicista encargado de la campaña del “No”. Otros personajes incluyen a los productores de la campaña, voluntarios, y políticos opositores y partidarios de Pinochet. Los escenarios son vitales y varían desde las oficinas de la campaña, las calles durante las manifestaciones, hasta los lugares donde se llevan a cabo debates y discursos. Estos elementos configuran el mundo en el que se desenvuelve la historia.

En la obra de Larraín, el argumento histórico simplifica el plebiscito de 1988 como un mero libreto publicitario de las campañas del Sí y del No lideradas por expertos en comunicación. De esta manera, se desestiman las fuerzas sociales detrás de las protestas populares que desafiaron el régimen dictatorial y allanaron el camino hacia una transición democrática a través del plebiscito.

Una de las manifestaciones de esta afirmación radica en el hecho de que la película recrea un ambiente de época utilizando el mismo registro de cámara de video que se usaba a fines de los ochenta. Una consecuencia de esta elección es darle a la imagen que se filma hoy la misma textura de entonces. De este modo se inmoviliza el recuerdo en un pasado fijo y congelado que impide que lo que está detrás, el pasado, avance hacia el presente.

La película utiliza una técnica de montaje rápido y frenético que se asemeja a la estética de los anuncios publicitarios. Esto se hace para transmitir la sensación de una campaña rápida y dinámica, creando una narración diseñada con el posible objetivo de convencer al espectador (dentro de la película) de que Pinochet debería abandonar el poder. Tenemos una mezcla de tomas con cámaras de mano y tomas estáticas para crear una sensación de inmediatez y autenticidad. La cámara de mano proporciona una perspectiva más personal y cercana al espectador, colocándolo en el lugar de los hechos y de los personajes. Por otro lado, la cámara estática se usa durante las escenas que representan el trabajo interno de la campaña, como reuniones de estrategia y grupos de discusión. En cuanto a la puesta en escena, vemos una estética retro, con una paleta de colores apagados y una calidad de imagen granulada que recuerda a la televisión de los años 80. El proceso de edición combina imágenes reales con recreaciones hechas por el equipo de producción, creando una mezcla que a menudo hace difícil distinguir entre las imágenes de archivo y las recreaciones de la realidad. La música se utiliza de manera limitada y cumple una función precisa como complemento narrativo. Se emplean principalmente piezas de música clásica o popular ya existentes, en lugar de una banda sonora compuesta específicamente para la película.

Ahora bien, los recursos cinematográficos utilizados en la película hacen que el presente de la filmación retroceda hacia el pasado documentado, creando una equiparación entre presente y pasado. En otras palabras, la película utiliza la tecnología de la cámara para hacer que el presente

se parezca al pasado, lo que impide que el espectador tenga en cuenta los cambios que han ocurrido entre el final de la dictadura y el presente. Estos cambios habrían afectado la memoria del referente histórico del plebiscito, pero al hacer que todo (lo que se filma en el presente) parezca igual que en el pasado, la película no permite que el espectador tenga en cuenta estos cambios (Richard, 2014, pp.3-4). *No* emplea la repetición de un pasado y presente indefinido para confundir al espectador y evitar que incorpore a su memoria los cambios político-sociales que han ocurrido desde el fin de la dictadura hasta el presente en Chile. Esta estrategia impide que eventos importantes, como por ejemplo el movimiento estudiantil que tuvo un impacto significativo en la sociedad chilena, sea considerado en la elaboración crítica de la memoria.

Al comparar la trama de la película con la historia real, surge una serie de controversias notables. La más destacada gira en torno a su imparcialidad; a pesar de no ser una representación literal de los hechos, hay una ambigüedad significativa entre lo que se presenta como evidencia histórica y lo que en realidad es una ideología disfrazada de objetividad (Cilento, 2015, p.6). A diferencia del héroe de izquierda idealizado en las representaciones antidictatoriales del cine latinoamericano, por ejemplo *La noche de los lápices* (1986, dir. Héctor Olivera) y *Neruda* (2016, dir. Pablo Larraín), el protagonista de la película René no cumple con las cualidades que se le suelen atribuir a dicho héroe, como valentía y arrojo. En *La noche de los lápices*, los héroes son un grupo de estudiantes retratados como jóvenes valientes que arriesgan su vida por sus ideales. Asimismo, en *Neruda*, el protagonista es un hombre audaz y astuto, que utiliza su ingenio y su poesía como armas de resistencia mientras es perseguido por un inspector de policía.

En *No* la personalidad de René carece de virtudes notables más allá de lo profesional; no es líder del proceso histórico en el que se encuentra, y no se guía por una postura ideológica específica, a pesar de moverse en un entorno altamente polarizado. René tiene un personaje

esférico y complejo, cuyo desarrollo a lo largo de la película refleja sus conflictos internos y externos. Es un publicista talentoso pero pragmático, que se involucra en la campaña no tanto por una convicción política, sino por una combinación de interés profesional y personal. Otros personajes, como Verónica, representan perspectivas más radicales. En la película, se la muestra completamente aislada e inmovilizada, limitada al ámbito privado, sin tener ningún tipo de conexión social y sin poder intervenir en el proceso político. Por otra parte, la relación entre René y Lucho Guzmán, su jefe en la agencia de publicidad que también participa en la campaña del Sí, es muy cercana; aunque se encuentran en bandos políticos opuestos, comparten un conocimiento similar. Por lo tanto, no se trata de un conflicto de clases, sino de una rivalidad personal y profesional.

### **3.1.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en *No* (2012)**

Según el modelo de este estudio, la forma en que una película se sirve de la idea de campaña para contar una historia puede cristalizarse de tres maneras: latente, condicionada y autónoma. Como hemos observado en el análisis narrativo y conceptual, la película *No* explora las tácticas y estrategias que habrían sido utilizadas en la campaña real para ganar el plebiscito de 1988, así como los desafíos y obstáculos que enfrentaron el protagonista ficticio Saavedra y su equipo. A través de esta historia, la película ofrece una visión detallada de cómo se puede utilizar una campaña para movilizar a la sociedad y lograr un cambio político significativo (Imaginario, 2020, p. 8). Esta película entra entonces en la categoría de representación autónoma, ya que se basa en eventos históricos reales, pero también utiliza elementos creativos y narrativos para contar la historia de manera impactante. La cinta revitaliza la potente simbología de un fenómeno característico de Latinoamérica. En un contexto regional donde, debido a la insatisfacción social,

la población a veces sucumbe a discursos autoritarios de diversas orientaciones políticas (derecha/izquierda), el relato de Larraín recalca la presencia de una herramienta distinta, pero altamente efectiva: la valentía de la sociedad civil organizada.

Además, el filme resalta la relevancia de la creatividad y la innovación en las campañas. El protagonista aplica los mismos principios utilizados para vender productos de consumo en la campaña política, pero lo hace en un contexto completamente novedoso. Esto enfatiza el papel crucial que la creatividad puede desempeñar en la concepción y ejecución de campañas efectivas. Aquí es importante tener en cuenta que todas las películas, incluso las basadas en hechos reales incorporan algún grado de ficción para contar una historia. Los cineastas suelen ajustar o condensar los eventos por razones de tiempo, claridad o impacto dramático. Por lo tanto, aunque *No* se basa en la campaña del plebiscito de 1988 en Chile, no necesariamente reproduce de manera exacta lo sucedido.

Como obra de ficción basada en hechos históricos, *No* tiene el potencial de generar confusión entre muchos espectadores en relación con la realidad de los eventos que narra. Fundamentalmente, la representación ficcional sugiere que la publicidad fue la fuerza determinante que puso fin a la dictadura, insinuando que el gobierno de Pinochet estaba seguro de su continuidad hasta la intervención de un grupo de publicistas. Además, plantea que el pueblo chileno se dejó seducir por la alegría y el arcoíris presentados en esos 15 minutos diarios de televisión, llevándolos a votar en contra del dictador. Esta perspectiva ignora la resistencia de aquellos que lucharon contra la dictadura desde diversas perspectivas, subestima la inteligencia y conciencia del chileno común, y, sobre todo, presenta una versión distorsionada de los hechos. La campaña del No articuló de manera astuta el sentimiento de millones de chilenos, pero se originó a partir de ese sentimiento, no al contrario como se plantea en la representación.

En la película, la campaña proporciona los giros y resoluciones que impulsan la narración para explorar temas como la democracia, el cambio social y la libertad. El contexto histórico y cultural del filme influye en el comportamiento de los personajes, da forma a los conflictos y evoca emociones. Los conflictos surgen cuando los personajes chocan sobre los objetivos de la campaña. Las apuestas son altas, ya que están en juego la reputación personal de René, el personaje principal, sus relaciones y el destino de Chile. René se involucra en la campaña debido a su profesión como publicista y su deseo de hacerse famoso y atraer más clientes. Sus motivaciones personales y profesionales determinan su compromiso con la campaña, mientras que sus conflictos internos y externos, y su desarrollo a lo largo de la película, son fundamentales para su caracterización.

La campaña evoluciona a lo largo de la película, desde su inicio hasta su clímax y resolución; sigue una estructura de tres actos (planteamiento, nudo, desenlace), con hitos que moldean el arco general. A través del protagonista, René, y su trabajo en una agencia publicitaria, la película examina cómo las estrategias publicitarias y la creatividad se convierten en herramientas esenciales para la lucha política y social. La campaña se convierte en un espejo de la sociedad chilena, reflejando sus tensiones, aspiraciones y luchas de ese momento. El diálogo principal, expresado por René, sugiere que la campaña está diseñada para resonar con las crecientes demandas de la ciudadanía por la verdad y un futuro mejor. Además, ese diálogo de René resalta la importancia de adaptar la comunicación a las demandas del contexto social. René dice:

“Lo que van a ver ahora está marcado dentro del actual contexto social. El país está preparado para una comunicación de tal naturaleza. No hay que olvidar que la ciudadanía ha subido sus exigencias en torno a la verdad, en torno a lo que le gusta. Seamos honestos; hoy Chile piensa en su futuro” (*No*, 2012, 00:01:56).

Esta declaración establece el tono y la relevancia de la campaña, señalando que la ciudadanía está más exigente en cuanto a la verdad y sus preferencias. La campaña se convierte en un medio para

expresar estas aspiraciones. La película también utiliza la campaña para explorar las tensiones ideológicas de la época. Los personajes evitan hablar en público sobre la campaña, reflejando la delicadeza del tema ante un régimen autoritario, y hay un miedo palpable a ser etiquetado como comunista. Esto sugiere que la campaña es un campo de batalla no solo para el cambio político, sino también para la lucha ideológica. Este enfoque en las conversaciones privadas añade un elemento de intriga y tensión a la trama. La mención del microondas, un invento recién llegado al país sugiere que la campaña también está vinculada a la idea de modernización y apertura al mundo. Esto se evidencia en varias escenas, por ejemplo, cuando René muestra a su hijo cómo puede calentar la comida ahora mucho más rápido y con mayor comodidad. De hecho, la campaña se convierte en un símbolo de este proceso de cambio y progreso.

El eslogan "Chile, la alegría ya viene" es destacado para subrayar la alegría como herramienta persuasiva en la campaña. Las canciones, videoclips y el uso de una variedad de colores refuerzan este enfoque, llevando la campaña más allá de la política y convirtiéndola en un fenómeno cultural. Estos elementos contribuyen a dar forma a la narrativa de la campaña y a transmitir su mensaje. Sin embargo, la postura de René, centrada en la alegría y la ambientación feliz, genera críticas por parte de algunos miembros de la campaña No, quienes lo acusan de desconectar la campaña de la realidad de Chile de aquel entonces. La participación de actores y artistas famosos chilenos en la campaña destaca la relevancia de la cultura y la opinión pública en la lucha política. Al mismo tiempo, la respuesta de la campaña Sí al intentar difamar a la campaña rival mediante la tergiversación de sus actos publicitarios recalca la importancia de la propaganda en el discurso político.

La campaña también desempeña un papel crucial en la construcción de los personajes. El publicista, René, es representado como un buen padre, pero también como alguien que enfrenta

dificultades en sus relaciones personales al estar divorciado y tener problemas para satisfacer sus necesidades emocionales. La película construye a René como un observador desapegado de los eventos políticos; su actitud contrasta con la seriedad y la pasión de otros involucrados en la campaña No. El uso de patinetes y juguetes infantiles refuerza la idea de que René ve la política como un juego o una distracción más que como una causa seria. La falta de respuesta de René cuando le preguntan cuál es su alegría sugiere que no tiene una conexión personal o ideológica con la lucha política (*No*, 2012, 00.56.39). Aunque René juega un papel fundamental en la campaña, también se presenta a menudo como alguien que evita confrontar directamente a los militares y a los simpatizantes de Pinochet. Esta actitud podría interpretarse como una estrategia pragmática para sobrevivir en un contexto político peligroso. De igual manera, René parece no preocuparse demasiado por su apariencia, llevando a menudo la misma ropa y sin afeitarse, lo que podría reflejar su enfoque práctico de la vida o su falta de interés por las normas sociales convencionales.

Al final de la película, René repite el diálogo inicial en una nueva situación publicitaria. Esta repetición sugiere que, a pesar del cambio político, René sigue centrado en su trabajo y sus propias ideas, lo que también podría interpretarse como la falta de impacto de los cambios políticos en su perspectiva personal. Entonces, René es un personaje complejo que navega por un contexto político y social tumultuoso con una combinación de pragmatismo, creatividad y reflexión interna. Su papel en la campaña y su relación con los demás personajes ofrecen una ventana a las tensiones y luchas de la sociedad chilena durante este período histórico.

### 3.2 *In the Time of the Butterflies* (2001)

Al igual que en *No*, donde se explora la lucha contra la dictadura de Pinochet en Chile, *In the times of the Butterflies* nos lleva a otro contexto de la valentía de la sociedad civil organizada, esta vez en la República Dominicana. Desde 1930 hasta 1961, este país caribeño sufrió una de las dictaduras más sangrientas de América Latina bajo el dominio del General Rafael Leónidas Trujillo quien ejercía su autoridad a través de la militarización y el uso de violencia explícita. Durante su mandato, prevaleció la represión contra cualquier forma de disidencia, las libertades civiles eran prácticamente nulas y se perpetraron numerosas violaciones a los derechos humanos de forma continua (Barría, 2012, p. 131). Después de 30 años en el poder, Trujillo fue ultimado a balazos por un grupo de militares y activistas.<sup>17</sup> Sin embargo, unos meses antes de este evento, él mismo ordenó el asesinato de las hermanas Mirabal,<sup>18</sup> quienes estaban involucradas en una campaña para derrocar su régimen.

La película inspirada en estos hechos reales es un drama histórico que sigue a tres mujeres que se unen a una campaña de carácter tanto rebelde como educativo para enfrentarse al despotismo dominicano. La trama gira en torno a la justicia y la oposición a una dictadura que implica censura, represión, falta de libertad de expresión y centralización del poder en un determinado grupo social. Además, la película aborda otros temas de la época como el machismo,

---

<sup>17</sup> En la actualidad, en la República Dominicana, su fallecimiento es referido no como un asesinato, sino como un “ajusticiamiento”, es decir, llevar a alguien ante la justicia. De hecho, el aniversario de su muerte es ahora celebrado como un día festivo nacional en el país.

<sup>18</sup> El 25 de noviembre de 1960, los cuerpos de las tres hermanas fueron encontrados en el fondo de un acantilado en la costa norteña del país. Aunque la prensa oficial lo describió como un fatal accidente, la cuarta hermana, se encargó de mantener vivo el legado de la familia que era resistencia y lucha contra el régimen de Trujillo. En memoria de las hermanas Mirabal, la ONU designó el 25 de noviembre como el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer en 1999.

la dificultad para que las mujeres tuvieran acceso a una educación superior y la influencia de la iglesia en las comunidades latinoamericanas.

“The Butterflies” o Las Mariposas era el nombre emblemático de las hermanas Mirabal; Minerva, Patria, María Teresa (Maté) y Dedé. En la película nunca se explica concretamente por qué las llaman así, pero es posible que la connotación de ser “libre” como una mariposa hubiera sido una razón. La historia se centra en Minerva, interpretada por Selma Hayek, como protagonista, mientras que entre los personajes secundarios destacan los padres y parejas de las hermanas, incluyendo al esposo de Minerva, Manolo, y el antagonista Rafael Trujillo, conocido como “El Jefe”.

Como observamos en la película, las hermanas Mirabal proceden de una familia de clase media alta. Todas asisten a internados católicos, son personas religiosas, se casan con hombres respetables y crían hijos, en resumen, no parecen ser las candidatas más probables para involucrarse en actividades revolucionarias. En varias escenas, aquellos que se identifican con la lucha y la resistencia de las hermanas susurran y a veces gritan frases como: “Long live the butterflies!” [¡Vivan las mariposas!] (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 01.12.09) o "God Bless the butterflies" [Dios bendiga a las mariposas] (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 01.20.36). Estas frases ayudan a consolidar la identidad del movimiento de resistencia contra Trujillo, proporcionando símbolos verbales que encapsulan los valores y objetivos de la lucha. Asimismo, motivan y movilizan a los personajes y a la audiencia dentro del contexto de la campaña.

La ambientación está acorde con la época en la que se sitúa la historia, entre 1930 y 1961, que coincide con el periodo del mandato de Trujillo. Este entorno refleja las características de Centroamérica, con zonas rurales dominadas por plantaciones de banano, café, yuca, cacao, entre otros cultivos. Las áreas urbanas muestran construcciones coloniales de influencia española, que

reflejan el ambiente social de aquel entonces; una clase alta que reside en las ciudades o en sus fincas, afín al poder de la dictadura, y una clase social más baja que lucha por su supervivencia. Aunque la película no lo muestre directamente, se evidencia que la resistencia anti-Trujillo cuenta con una posición económica favorable. Esto implica que tienen acceso a recursos y contactos en el extranjero, aunque no pertenezcan al estrato social más alto en sí mismo. Todo esto se observa a través de diversas estrategias discursivas y visuales en la película; los diálogos y referencias en la película destacan los recursos y contactos de los personajes, evidenciando su capacidad para organizarse y resistir, mientras que las discusiones sobre recibir ayuda externa o utilizar recursos propios subrayan su posición económica y social relativamente afluente. Las escenas en casas bien amuebladas y reuniones en lugares cómodos, junto con el maquillaje, el vestuario modesto e incluso lujoso de los miembros de la campaña, sugieren una estabilidad económica que facilita su movilización y organización.

La película comienza con imágenes de rostros dominicanos, calles, militares y personas torturadas. Sobre las fotos se superponen títulos que explican la naturaleza de la tiranía de Trujillo. En la siguiente escena, se nos presenta a Minerva en prisión, momento a partir del cual se desarrolla el resto de la narración cinematográfica mediante múltiples *flashbacks* que recorren momentos cruciales de su vida, y la de su familia. De hecho, la estructura narrativa toma forma alrededor del activismo de Minerva para mostrar cómo su compromiso político se va intensificando hasta unirse a la campaña y cómo esto afecta a quienes la rodean. La cámara realiza un movimiento en picado desde una gotera en el techo de la prisión hasta el rostro de Minerva reflejado en un charco de agua. Este ángulo de cámara hace que la protagonista parezca débil y vulnerable, acorde a lo que señala Bordwell et al. (2017, p. 190), tras todo lo que ha sufrido debido a su participación en la campaña contra Trujillo. La representación de la cárcel sirve más como un punto de partida para

la narrativa principal, donde el espectador ve a Minerva ya enfrentando las consecuencias de su activismo político. También, la imagen del rostro reflejado en el agua puede simbolizar la introspección o la idea de que la historia está reflejada en la propia experiencia y memoria de Minerva.

A continuación, observamos a Minerva liberando a un conejo atrapado en una trampa. Esta escena, presentada en un *flashback*, es el primer indicio visual y narrativo de las cualidades que definirán a Minerva como una figura de defensora de los derechos humanos. En otras palabras, la escena con el conejo funciona como la introducción a la protagonista. La habilidad del personaje para proteger a los más vulnerables queda evidenciada también en otra escena y durante su adolescencia cuando ella defiende a sus hermanas, intentando persuadir a su padre para que retire un castigo impuesto debido a que ellas rompieron un objeto doméstico. En un tercer acto, tenemos a toda la familia en casa, con Minerva discutiendo su deseo de asistir a la escuela. Su padre se opone, argumentando que no habrá nadie en casa para ayudarlo con su negocio. La estética de esta escena subraya el conflicto entre el deseo de Minerva de educarse y la resistencia conservadora de su padre. Esta aspiración revela su ambición y su visión de usar la educación como una herramienta para el cambio social. La dinámica familiar inicial revela tensiones individuales dentro de un contexto cultural y social turbulento al mismo tiempo que establece el tema de la campaña de resistencia contra la opresión, que será central en la vida de Minerva y en la lucha contra Trujillo más adelante en la trama.

La película está en inglés, pero el elenco no ha sido anglicanizado. A diferencia de, por ejemplo, *La máscara del Zorro* (1998, dir. Martin Campbell), que se ambienta en España y cuenta con Antonio Banderas como el único actor hispano en un papel principal. No obstante, el reparto de la película tampoco es dominicano, sino en su mayoría mexicano. Según datos demográficos

(Hoy Digital, 2010), los dominicanos pueden ser negros, blancos o mulatos. Por lo tanto, tener a actores indígenas de ascendencia azteca representando a dominicanos en una película sobre el régimen de Trujillo resulta algo chocante e inverosímil. Por otro lado, al comparar la película con la versión de la novela –la cual se basa en los testimonios de la cuarta hermana, Dedé, y por ende está más apegada a la realidad histórica–, lo primero que destaca es cómo se relegan las historias de María Teresa y Patria para centrarse más en la vida de Minerva (Androsko, 2019). Además, el guion resulta algo idealizado y sentimental. en contraste con la naturaleza aterradora de la historia real. La película omite las partes donde ocurre la verdadera acción para dar cabida a elementos románticos. Estos elementos contribuyen a crear un ambiente narrativo que podría distanciarse de la cruda realidad histórica que se intenta representar.

El énfasis dramático en un personaje como Minerva, con una personalidad distintiva desde joven, se destaca en el discurso cinematográfico del filme. Sin embargo, tras la muerte de su padre en la cárcel de Trujillo por tortura, son las otras dos hermanas quienes finalmente abandonan sus inclinaciones tradicionalistas y se unen para incitar una campaña rebelde contra el régimen gobernante. A pesar de esto, la película continúa centrada principalmente en Minerva y sus experiencias al unirse a la campaña antitrujillista, ofreciendo poca exploración de las vivencias de las otras dos hermanas.<sup>19</sup> Este enfoque nos lleva nuevamente a nuestra hipótesis previamente explicada sobre la concentración de la narración de la película en un solo personaje. El resultado es una disminución de la visibilidad y el impacto de las contribuciones de las otras dos hermanas en particular, y de otros individuos o compañeros de la campaña en general, en la narrativa central.

---

<sup>19</sup> Esto difiere drásticamente de la novela, ya que esta última tiene capítulos dedicados a cada hermana y sus respectivas historias sobre cómo se unieron a la campaña, mientras que la película ignora completamente las historias de Maté y Patria.

Esto podría afectar la representación completa y equitativa de las diversas perspectivas y esfuerzos colectivos que fueron fundamentales en la lucha contra el régimen de Trujillo.

Numerosos eventos y situaciones representados en la película están estrechamente ligados a las reacciones y características individuales de las hermanas, lo cual subraya la importancia de retratar con precisión sus personalidades únicas. Sin embargo, la película tiende a centrarse en la construcción narrativa y desarrollo de Minerva, reconociendo su fortaleza y dedicación. Tal énfasis indica un peso narrativo desbalanceado entre el personaje de Minerva en comparación con sus hermanas. A pesar de esto, en la película se reconoce que cada una de las hermanas tiene sus propias características distintivas: Dedé con su nerviosidad y miedo, Patria con su maternidad y cariño, y Maté con su solidaridad y confiabilidad, las cuales impulsan sus respectivas revoluciones personales.

Entre las fortalezas de Minerva –que según sus cualidades, podemos decir que tiene un personaje esférico–, se pueden mencionar su valentía, perseverancia, resiliencia y gran capacidad de resistencia. Todo esto se ve enmarcado por su firme oposición a la dictadura y su capacidad para afrontar la pérdida de su padre, la muerte de un joven del que se enamora, y el sin número de amigos muertos por la causa. Minerva nunca se da por vencida e incluso se vuelve más persistente en sus objetivos hasta decidir reunir acciones colectivas para luchar contra la tiranía. Una vez parte de la campaña rebelde, asume un papel directivo y sobresaliente para implementar los objetivos del grupo. Todo esto lo hace con el objetivo de proteger a todas las personas que pueda, incluyendo a su familia y su propia vida. Este accionar influye posteriormente en el temor de los ciudadanos, quienes poco a poco pierden el miedo a hablar y protestar.

El enfrentamiento entre Trujillo y Minerva está representado como sutil pero tenso a la vez que subraya la dinámica desigual de poder en un contexto autoritario. Durante un evento en el

Palacio Nacional, al que ha sido invitada la familia Mirabal, Trujillo saca a bailar a Minerva y en un momento determinado le toca los glúteos. Minerva reacciona dándole una bofetada a “el Jefe” y posteriormente abandona la fiesta, lo que constituye un grave desaire para el dictador.<sup>20</sup> La escena es emblemática por varias razones; en primer lugar, desde un punto de vista estético, la película emplea una ambientación detallada y una dirección artística cuidadosa para recrear la opulencia y el esplendor del Palacio de Trujillo. La decoración, el vestuario de los personajes y la iluminación pueden enfatizar la atmósfera de celebración contrastada con la tensión política subyacente. En segundo lugar, porque captura un momento crucial de confrontación entre Minerva y Trujillo; no solo subraya la fortaleza moral de Minerva, sino que también establece un punto de quiebre en la trama, marcando el inicio de su involucramiento más directo en la lucha contra la dictadura. Por otra parte, la escena representa el desafío de una figura femenina frente al poder masculino y político dominante. La narración no solo destaca la valentía de Minerva, sino que también pone de relieve la vulnerabilidad y la violencia estructural que enfrentan las mujeres en un contexto de dictadura.

En la escena siguiente, y en medio de la discusión con la familia después de abandonar la fiesta, Minerva pregunta: “What did you want me to do? He grabbed my ass” [¿Qué querías que hiciera? ¡Me agarró el culo!] (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 00.33.14). Esta acción podría interpretarse, en este caso, como una metáfora de Trujillo, el usurpador, aferrándose al país. Aunque podría haberse producido un enfrentamiento entre el padre y el dictador para defender el “honor” de su hija, que simboliza la dignidad del país, esto no sucede. El padre no se atreve a desafiar a Trujillo. Tal y como indicamos en el capítulo introductorio, el cine de campaña, según

---

<sup>20</sup> Este evento ocurrió en realidad y la película lo retrata de manera bastante fiel. La fiesta tuvo lugar el 12 de octubre de 1949. Minerva fue aún más audaz de lo que se muestra en la película. Durante el baile, confronta la política de Trujillo y le exige que deje de perseguir a un opositor exiliado. No hay constancia de que haya abofeteado al dictador, pero sí se retira después de que él la acosa. Ella y sus padres fueron detenidos posteriormente.

Zarzuelo (2012) y Vellegia (2009), se distingue por su compromiso ético y político al utilizar la narrativa cinematográfica para despertar conciencias y motivar acciones. En la película, la audaz respuesta de Minerva ante el acoso de Trujillo no solo resalta su valentía personal, sino que también cuestiona la pasividad de su padre y, por extensión, de la sociedad dominicana frente a la tiranía. Esta escena no busca simplemente entretener, sino que pretende generar una reflexión sobre las injusticias históricas y motivar un cambio social significativo.

Hacia el final del filme, Trujillo dice unas palabras sobrecogedoras cuando Minerva le solicita apoyo para liberar a su esposo y los esposos de sus hermanas de la cárcel; “I will do everything I can to end your troubles” [Haré todo lo que pueda para poner fin a tus problemas]” (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 01.23.44). Luego, ordena la masacre de las tres hermanas. En la historia de América Latina, la afirmación de “poner fin” o terminar con los problemas por parte de otras potencias ha conducido a la tragedia y la muerte (Martínez, 2006, pp. 17). La película exagera al afirmar que el asesinato de las hermanas Mirabal fue “el golpe final al régimen Trujillo”. Según afirmaciones históricas, la política exterior, y especialmente las discrepancias y desacuerdos con Estados Unidos, tuvieron un papel considerablemente más significativo en la decadencia del gobierno de Trujillo y posteriormente en su asesinato (Von Tunzelmann, 2010).

Entonces, la película utiliza eventos clave y simbólicos para destacar la campaña de resistencia y sublevación contra el régimen de Trujillo, aunque en ocasiones puede simplificar o exagerar ciertos aspectos históricos. A través de la historia de Minerva y su enfrentamiento con Trujillo, se resalta la valentía individual frente a la opresión, así como las dinámicas políticas y sociales que contribuyeron a la caída del dictador. Esta representación de la valentía individual puede cuestionar el concepto de la campaña de resistencia y la acción colectiva en la que

participaron activamente no solo las hermanas Mirabal, sino también otros individuos y activistas de la sociedad dominicana.

### **3.2.1 Exploración de campaña como recurso narrative en *In the Time of the Butterflies* (2001)**

En *In the Time of the Butterflies* se presenta una secuencia de eventos que muestran cómo las hermanas Mirabal pasan de ser jóvenes inocentes a valientes activistas políticas que desafían al poder establecido. Según nuestro análisis y la definición proporcionada en la introducción, concebimos la campaña como cualquier esfuerzo colectivo dirigido a alcanzar una meta específica en un período de tiempo determinado. La trama de la película se ajusta a esta definición al abordar una campaña de carácter rebelde y educativo para derrocar la tiranía de Trujillo en un lapso de tres años. De manera similar a la película *No* (2012), este filme se clasifica dentro de la representación autónoma, ya que se fundamenta en eventos históricos verídicos, pero también incorpora elementos creativos y narrativos para contar la historia de manera conmovedora.

La película ilustra cómo el discurso político y la postura de las hermanas Mirabal contra la dictadura les permiten trascender el ámbito privado y adentrarse en la esfera pública, impulsando su activismo político y participando en una campaña revolucionaria. Esta dinámica se manifiesta a lo largo de varios momentos cruciales en la vida de las hermanas, con especial énfasis en Minerva, como por ejemplo las discusiones y disputas con su padre. A medida que las hermanas Mirabal maduran, la película muestra cómo se involucran cada vez más en actividades políticas clandestinas contra el gobierno opresivo. En particular, Minerva emerge como un miembro importante en la campaña, abogando abiertamente por la democracia y los derechos humanos.

En el contexto de la campaña de resistencia, el hecho de llevar lo privado a lo público tiene un peso de suma importancia en esta película, lo cual es notable considerando la situación de las mujeres de la época que solían estar confinadas al ámbito doméstico. La narración enmarcada dentro de la noción de campaña no se vuelve evidente ni siquiera a mitad de la película. Es a través de los cambios y transformaciones que experimenta la protagonista, Minerva, que la campaña como elemento narrativo adquiere forma, se desarrolla y luego se acelera con la participación e implicación de otros personajes que contribuyen a dirigir la trama hacia adelante.

La estructura narrativa de la película se centra en el despertar político de Minerva y su posterior participación en la campaña. La escena del tren, donde Minerva presencia la captura injusta de dos personas por parte de soldados, actúa como un detonante que la lleva a cuestionar la situación política del país y su propio papel en la lucha por la libertad. Este evento refleja las fuerzas impulsoras sociopolíticas que la motivan a participar en la campaña de resistencia. Aquí, el uso de primeros planos y música dramática resalta la gravedad del momento y su impacto en el personaje.

Los existentes en una película, según el análisis narrativo cinematográfico de Chatman (1978), abarcan los espacios físicos y los personajes que interactúan en ellos. Siguiendo esta lógica, podemos observar cómo en la película se destacan las casas de las hermanas Mirabal, los sitios de las reuniones secretas, las calles y campos dominicanos, así como las prisiones donde fueron detenidas. Estos escenarios son fundamentales para contextualizar la acción y reflejar el ambiente opresivo del régimen de Trujillo. El uso de símbolos y valores culturales es evidente en la película. Las mariposas, como símbolo de las hermanas Mirabal, representan la esperanza y la libertad. La inclusión de la bandera dominicana y los paisajes locales también evocan un sentido de identidad y patriotismo, reforzando la narrativa de lucha por la libertad y justicia. En cuanto a los personajes,

Trujillo es un personaje plano, retratado con rasgos fácilmente reconocibles de tiranía y corrupción, simbolizando el opresor contra el que se dirige la campaña de resistencia. Minerva, en contraste, es un personaje esférico con múltiples dimensiones, mostrando una evolución desde una joven con aspiraciones académicas hasta una líder apasionada de la resistencia.

Las relaciones personales son cruciales para la transformación de Minerva. Su encuentro con una chica cuya familia fue asesinada por el régimen le ofrece una visión directa de las atrocidades cometidas por Trujillo. Además, la escena en la que Minerva conoce a Lío, un profesor universitario de derecho marca un punto de partida crucial para sus futuras acciones. En un intercambio de diálogos, Minerva expresa su deseo de convertirse en abogada porque cree en la justicia. Lío le responde que en su país no hay justicia y que debe luchar arduamente por ella. A esto, Minerva responde: “I’m a very good fighter” [Soy una muy buena luchadora] (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 00:16:30).

La escena del arresto del padre de Minerva y su posterior muerte actúan como catalizadores para su mayor compromiso con la campaña. La cinematografía aquí utiliza sombras y encuadres cerrados para enfatizar la tensión y la opresión. Minerva rompe el retrato de Trujillo en su casa, un acto simbólico de desafío que refuerza su determinación. A pesar de recibir permiso para estudiar derecho, un intento de apaciguarla, Minerva lo ve como una oportunidad para desafiar al régimen desde dentro, mostrando su ingenio y firmeza. La implicación y el compromiso de Minerva y sus hermanas con la campaña se desarrollan gradualmente a partir de diferentes acontecimientos. Esta evolución gradual también se observa en la forma de la campaña, que inicialmente es clandestina y luego se hace más visible. La narración destaca la importancia de los discursos y la educación pública para promover la campaña. Como dice Minerva:

“That's what we need to do... educate people about what is really going on in this country” [Eso es lo que debemos hacer... educar a la gente sobre lo que realmente está sucediendo en este país] (*In the Time of the Butterflies*, 2001, 00:48:11).

Los esfuerzos de las hermanas Mirabal para educar a la población son respaldados por la Iglesia, lo que fortalece su movimiento y amplifica su mensaje de resistencia. La estrategia de las hermanas incluye la instrucción e inclusión de diversos sectores de la sociedad, como mujeres, estudiantes, trabajadores, padres y madres de familia, así como algunos miembros de la élite, con el objetivo de unir fuerzas para promover un cambio social y derrocar el aparato opresivo. Entonces, en esta película la transformación de personajes es lo que se evidencia como el impacto que deja la narración basada en la idea de campaña. Minerva, en particular, evoluciona de una joven idealista a una líder comprometida con la causa de la resistencia. La campaña actúa como catalizador para su crecimiento, cuestionando sus creencias y enfrentándola a dilemas morales. Esta transformación resalta cómo la participación en la campaña puede llevar al desarrollo personal.

*In the Time of the Butterflies* es una película destacada que captura el coraje y la determinación de las hermanas Mirabal en su lucha contra el régimen de Trujillo. Sin embargo, como cualquier obra cinematográfica, no está exenta de críticas y áreas que podrían haber sido mejoradas. Por ejemplo, el impacto de la represión política, la censura y la propaganda en la vida cotidiana de los dominicanos no se muestra en toda su extensión, lo que habría destacado mejor la significancia de la resistencia organizada por las hermanas Mirabal. Además, explorar más los diversos grupos de oposición, sus reuniones secretas, redes de apoyo y estrategias clandestinas habría proporcionado una imagen más completa de la lucha contra Trujillo y la importancia de la campaña de resistencia. Asimismo, incluir personajes de diversos orígenes sociales y cómo cada grupo contribuyó a la resistencia habría resaltado la diversidad y amplitud del movimiento contra Trujillo. En conclusión, una mayor profundidad en estos aspectos habría reforzado el tema de la

campaña y la acción colectiva, mostrando que lo que ocurrió no fue solo una serie de actos individuales, sino una campaña organizada y multifacética contra la opresión.

El contraste entre *No* (2012) y *In the Time of the Butterflies* (2001) hace emerger una narrativa compleja que va más allá de sus contextos históricos específicos. A través de sus enfoques únicos, ambas películas revelan la tensión entre la representación individualizada del heroísmo y la importancia de la acción colectiva en el marco de una campaña. *No* utiliza una campaña política vibrante y optimista para abordar el derrocamiento del régimen de Pinochet, destacando la influencia de la publicidad y la comunicación moderna en la movilización social. Por otro lado, *In the Time of the Butterflies* narra de manera más íntima y gradual la valentía y sacrificio de las hermanas Mirabal en la República Dominicana, reflejando la evolución de la campaña antitrujillista. A través de estos relatos, se pone de manifiesto cómo el cine puede simplificar y, en ocasiones, individualizar movimientos históricos de protesta, relegando la acción colectiva a un segundo plano. No obstante, ambos filmes mantienen una autenticidad que resuena con el espectador, invitándolo a reflexionar sobre la importancia de la memoria histórica y el impacto duradero de las luchas por la libertad y los derechos humanos.

#### 4. CAPÍTULO 4: REPRESENTACIÓN CONDICIONADA

En este capítulo, examinamos cómo las películas *El brigadista* (1977, dir. Octavio Cortázar) y *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008, dir. Hernán Jabes) utilizan la campaña como un recurso narrativo para abordar temas sociopolíticos. Basadas en hechos reales, ambos filmes se clasifican en la categoría de representación condicionada. En *El brigadista*, la campaña de alfabetización se combina con las operaciones militares para salvaguardar la joven revolución, mostrando cómo la educación y la defensa armada se entrelazan para consolidar el nuevo orden revolucionario. Por otro lado, en *Macuro*, el esfuerzo colectivo para satisfacer necesidades básicas se refleja en los discursos socialistas que promueven la ideología bolivariana, destacando la unión del pueblo frente a las adversidades impuestas por el sistema capitalista.

Ambas películas no solo se enfocan en la campaña como elemento narrativo central, sino que también representan la participación femenina de maneras diferentes en comparación con los personajes masculinos. *El brigadista* y *Macuro, la fuerza de un pueblo* presentan una visión limitada del papel de la mujer en la historia y su participación en la campaña. En *Macuro*, aunque se observa un papel femenino más activo y significativo en la resistencia contra la autoridad capitalista, persiste la representación de la mujer como un objeto de placer masculino, subrayando la tensión entre su rol en la resistencia y las normas patriarcales predominantes.

El centro de nuestro análisis está la idea de que ambas películas transmiten un mensaje propagandístico que respalda una ideología particular. Esto implica que la campaña, como elemento narrativo, comienza, se desarrolla y refuerza un discurso político específico que está respaldado tanto dentro como fuera de la película por un aparato gubernamental o institucional. En este contexto, la narrativa se polariza en dos extremos: se exaltan los valores patrióticos, revolucionarios y socialistas como virtuosos y comprensibles, mientras que se desprestigian los

valores opuestos, como la traición y el capitalismo, que se retratan como arrogantes y destructivos. Esta dicotomía narrativa puede reforzar la propaganda política y subraya la intención de los realizadores de consolidar una visión ideológica específica en el espectador.

#### **4.1 *El brigadista (1977)***

La Campaña de Alfabetización en Cuba fue una iniciativa de alcance nacional impulsada por el gobierno en 1961, dos años después de la Revolución, con el objetivo de reducir el analfabetismo e incrementar el porcentaje de población escolarizada. La campaña comenzó a prepararse en 1960 y finalizó oficialmente el 22 de diciembre de 1961, cuando Fidel Castro declaró a Cuba como “Territorio Libre de Analfabetismo” (Hechavarría, 2021, p.2). La campaña permitió erradicar el analfabetismo y facilitar el acceso universal y gratuito a los distintos niveles de educación (De Pérez-Cruz, 2011, p. 17). Este programa revolucionario se benefició de un ambiente educacional favorable, donde la radio, la televisión y la prensa desempeñaron un papel fundamental en la difusión de conocimientos sobre higiene, salud, problemas del sector agropecuario, así como temas relacionados con el arte y la literatura. Estos medios no solo proporcionaron información, sino que también motivaron a los adultos a aprender a leer, escribir y adquirir conocimientos elementales de aritmética (Chang, 2023). Aunque la película *El brigadista (1977)* es una obra de ficción, Cortázar realizó extensas entrevistas con jóvenes adultos que participaron en la Campaña de Alfabetización, y la película ha sido considerada a menudo como un ejemplo representativo de las experiencias de los maestros en la Campaña (Murguía et al., 2020, pp.35).

En *El brigadista (1977)*, Mario es un estudiante de medicina de 15 años, originario de La Habana, que se ofrece voluntariamente para servir en la Brigada Benítez durante la Campaña de

Alfabetización. A Mario se le encomienda la tarea de enseñar a leer y escribir a una comunidad rural situada en lo más profundo de los pantanos de La Ciénaga de Zapata. A su llegada, enfrenta la resistencia inicial de algunos habitantes, quienes dudan de su capacidad debido a su juventud. A medida que se adentra en el entorno rural, el protagonista debe adaptarse a una realidad completamente desconocida, aprendiendo a convivir con las costumbres locales y las dificultades de la vida en el campo. Además, se enfrenta a los contrarrevolucionarios, quienes se oponen al proceso revolucionario y que amenazan tanto su misión educativa como su propia vida.

La película cuenta con dos protagonistas: Salvador Wood interpreta a Gonzalo, el jefe campesino analfabeto, mientras que Patricio Wood, hijo de Salvador, interpreta a Mario, el brigadista. La historia comienza mostrando una secuencia de imágenes de la vida silvestre de Maneadero Chiquito, el pueblo donde se desarrolla la historia. La fotografía resalta la belleza natural de la zona, con la fauna y la flora desempeñando un papel protagónico. Este enfoque visual establece el escenario físico del pueblo y también sugiere un contexto ambiental y simbólico que destaca la conexión íntima y la armonía aparente entre el entorno natural y la vida cotidiana de los personajes (Bragaglia, 2013, p. 245). Luego, una voz en *off* masculina explica el tema de la película: “[...] nos llegó la noticia de que vamos a tener un maestro, que la revolución había decidido a enseñar a un millón de analfabetos que habían allí” (*El brigadista*, 1977, 00:01:43). Esta voz en *off* califica la llegada del maestro como un gran acontecimiento para el pueblo.

La puesta en escena refleja la época y el contexto histórico en el que se desarrolla la historia. La mayor parte de la trama se ambienta en áreas rurales, capturando la vida cotidiana de los campesinos y sus dificultades. Las locaciones incluyen casas humildes y campos de cultivo, enfatizando el contraste entre la vida urbana y rural. El vestuario es auténtico de los años de la revolución: los campesinos visten ropa sencilla y desgastada, mientras que los brigadistas usan

uniformes que identifican su misión educativa. Esta autenticidad en el vestuario simboliza la unión de los diferentes sectores de la sociedad cubana para alcanzar un objetivo común (Juan-Navarro, 2021, p.5).

La iluminación y la cinematografía son naturales y no exageradamente elaboradas, un enfoque que contribuye a la autenticidad y realismo del filme. Se utilizan principalmente planos medios que permiten observar la acción de los personajes y apreciar su vestuario, reflejando la vida cotidiana de los brigadistas y las comunidades rurales. Estos planos medios son esenciales para anclar la narración en una realidad tangible (Bordwell et al., 2017, p.230), alineándose con la ideología socialista, que busca retratar la vida de las clases trabajadoras de manera honesta y directa. Además, el uso de primeros planos para destacar las emociones de los personajes añade una capa de profundidad emocional, permitiendo al espectador conectarse con los protagonistas y sus experiencias (Romera, 2014). Esto es particularmente efectivo en el contexto de la propaganda, ya que humaniza a los personajes revolucionarios, haciéndolos más accesibles y comprensibles para el público. La identificación emocional con los personajes que encarnan los valores patrióticos y revolucionarios fortalece el mensaje ideológico que la película intenta transmitir. Los planos generales, que muestran el ambiente rural y la atmósfera arenosa de la zona, sirven para situar al espectador, como indica Bordwell et al., en un contexto específico (2017, p.178), en este caso, el de la campaña de alfabetización. Al destacar la belleza y la dureza del paisaje, la cinematografía subraya el esfuerzo colectivo y la resiliencia de las comunidades rurales, elementos clave del discurso revolucionario (Barkin et al., 2021). La cámara, a veces en mano, se mueve de forma fluida para seguir el ritmo de la acción y mostrar el entorno de los personajes de manera realista. La utilización de la cámara en mano puede interpretarse como un intento de borrar la barrera entre la audiencia y la realidad representada, fomentando una mayor identificación con la

causa revolucionaria. En las escenas que requieren un toque emocional, se incorpora música lenta y tranquilizadora, típica de la región. La elección musical refuerza el sentido de identidad nacional y cultural y actúa como un recordatorio constante de las raíces culturales de la revolución y del apoyo popular a los ideales revolucionarios.

Si aplicamos el análisis narrativo cinematográfico de Chatman (1978), los eventos principales giran en torno a la llegada de Mario a la comunidad rural y las operaciones de la joven revolución contra las fuerzas contrarrevolucionarias. Estos eventos constituyen el núcleo narrativo que impulsa la historia hacia adelante. En cuanto a los existentes, la película presenta a Mario y Gonzalo como ejemplos de personajes esféricos según la categorización de Chatman, caracterizados por poseer múltiples rasgos y cualidades, además de experimentar cambios y transformaciones a lo largo del desarrollo de la trama. En contraste, los rebeldes contrarrevolucionarios son presentados como personajes planos debido a sus rasgos fácilmente reconocibles y su falta de desarrollo significativo. Los escenarios desempeñan un papel vital y varían desde los entornos naturales y rurales como el Maneadero Chiquito con su vida silvestre, hasta el aula donde Mario enseña a los campesinos y el campo maderero donde trabajan. Además, se incluyen lugares urbanos donde tienen lugar debates y discursos relevantes para la trama.

La estructura narrativa del filme se basa en el formato de *coming-of-age*, un término que describe el proceso de iniciación, maduración y crecimiento psicológico y moral del protagonista, a menudo desde la juventud hasta la madurez. Este tipo de historias exploran temas universales como la identidad, el autodescubrimiento, la madurez y la superación de desafíos personales (Villoria, 2012). En *El brigadista* (1977), Mario se adentra en un espacio social desconocido y se enfrenta a una crisis de adaptación social adecuada. Esta tensión se sitúa en el punto de transición entre la adolescencia y la adultez emergente. El conflicto social y emocional de Mario se ve

exacerbado por los miembros de la comunidad, quienes lo reciben con diversos grados de hostilidad debido a su juventud y origen urbano. La inmadurez de la personalidad de Mario se resuelve gradualmente en términos políticos, ya que su evolución personal está intrínsecamente ligada al contexto revolucionario en el que se encuentra inmerso. De hecho, la trama resuelve el temor derivado de la figura de Mario, un temor que proviene de una deficiencia de carácter o inmadurez (Ramírez, 1990, p.4). La falta de madurez aparentemente indica la urgencia de que el país progrese hacia un mayor desarrollo, liderado por un gobierno revolucionario. El proceso de maduración y superación personal de Mario refleja también el crecimiento y la transformación de la sociedad cubana bajo la revolución. La campaña se convierte en un microcosmos del proyecto revolucionario más amplio, donde los desafíos personales de Mario simbolizan los desafíos nacionales. La película utiliza la transformación de Mario para destacar que la revolución es un camino hacia la madurez y el progreso, tanto para individuos como para la nación.

Casi la mitad de la película aborda la revolución cubana, sus beneficios y los peligros que la amenazan, mostrando la necesidad de tomar medidas para combatirlos. Incluso, durante las clases de alfabetización, Mario se apoya en los logros de la revolución para ejemplificar la construcción de frases y oraciones para sus alumnos. En una de las sesiones de clases, explica la importancia que tienen para la revolución la creación de milicias revolucionarias y cómo la revolución hizo propietarios a miles de campesinos y pequeños agricultores. Además, en las paredes del aula se observan retratos de líderes y filósofos socialistas que inspiraron la revolución cubana, como José Martí, quien fue el organizador de la Guerra de Independencia de Cuba contra España. La inclusión de los logros de la revolución en las lecciones de alfabetización de Mario refuerza la idea de que la educación es un medio para inculcar y perpetuar la ideología revolucionaria. La película utiliza la campaña para educar políticamente a los campesinos. La

forma en que Mario utiliza los logros de la revolución para enseñar también refuerza su transformación personal. Al adoptar y promover estos ideales, Mario no solo madura sino que también se consolida como un defensor de la revolución, ilustrando su crecimiento desde la inmadurez y el miedo hacia una postura de valentía y compromiso revolucionario. Igualmente, la presencia de retratos de líderes y filósofos socialistas en el aula simboliza el entorno ideológico en el que se desarrolla la educación. Esto subraya la intención de la película de ensalzar los valores patrióticos y socialistas como virtuosos y comprensibles, en contraposición a los valores capitalistas, que se retratan como arrogantes y destructivos.

#### **4.1.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en *El brigadista* (1977)**

La campaña constituye el eje polar y el núcleo de esta película. Desde el inicio, se comprende que el tema principal es un programa nacional respaldado por la revolución para erradicar el analfabetismo en Cuba. La trama posee las dos características fundamentales de una campaña: el tiempo y el objetivo. Este último es la alfabetización, que se lleva a cabo dentro de un período de tiempo específico. Un grupo de maestros y estudiantes designados por el gobierno dirigen esta campaña, conocidos como brigadistas, quienes son enviados a todas partes del territorio cubano para enseñar a la población a leer y escribir. Así, la trama utiliza la noción de campaña para desarrollar su historia.

En los créditos de la película que aparecen en las primeras escenas se lee: “Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) presenta”. El ICAIC, establecido por el gobierno cubano en marzo de 1959, tiene como objetivo promover la cultura cinematográfica en el contexto de la Revolución. Esta conexión inicial sugiere que *El brigadista* puede encajar en la categoría de representación condicionada o dependiente en el cine. Esta categoría implica que la película forma

parte de un proyecto más amplio en desarrollo o en sus primeras etapas en el mundo real. Además, la campaña de alfabetización que retrata está respaldada por el gobierno o una institución superior con el fin de promover una ideología específica.

En esta película, el uso de la campaña como elemento narrativo cumple varios propósitos. En primer lugar, la naturaleza colectiva de la campaña empodera a los aldeanos al promover la alfabetización, un objetivo clave de la revolución recién establecida. En segundo lugar, la campaña desencadena el crecimiento personal del personaje Mario. Inicialmente tímido y cauteloso, se transforma en un individuo valiente, enfrentando sus miedos a medida que la campaña y la revolución se desarrollan y fortifican. En otras palabras, la evolución de la personalidad de Mario se alinea principalmente con los objetivos y la consolidación de la revolución.

La cuestión de enfrentar el miedo se manifiesta en varias escenas. En una de ellas, un niño intenta acercarle al joven maestro alfabetizador una araña muerta mientras duerme, representando así el primer encuentro con el miedo. En otra escena, durante una pelea entre dos hombres en la selva, el maestro se aleja y mantiene distancia para evitar resultar herido, evidenciando su temor. En una escena posterior, el joven brigadista se pone nervioso al ver dos ratas caminando por el techo de madera y se refugia bajo su mosquitera. A medida que avanza la película, el miedo de Mario va disminuyendo, especialmente cuando está con una chica con la que parece establecer un vínculo. En un momento, el maestro se enfrenta al exnovio de la chica y lo derriba al suelo durante una pelea.

En una escena en el campo maderero, Mario le promete a Gonzalo enseñarle a leer y escribir. A cambio, Gonzalo le enseñará a Mario cómo superar el miedo, una tarea que comenzarán más adelante durante una cacería de animales salvajes. Durante un intercambio de diálogos, Mario pregunta: “El miedo, Gonzalo, ¿es posible vencerlo?” A lo que Gonzalo responde: “El miedo es

una enfermedad [...] enfermedades hay algunas que no se curan... pero el miedo sí.” (*El brigadista*, 1977, 00:57:06). Aquí, el miedo se refiere a la debilidad que incapacita a una persona para defender la revolución. De hecho, Gonzalo considera que el miedo y la falta de valentía para enfrentar a los enemigos de la revolución son como una enfermedad que debe ser tratada. El desarrollo de Mario está marcado por su eventual compromiso con la defensa de la revolución. Su valentía se muestra de manera destacada en el clímax de la película cuando toma un arma y se enfrenta a un rebelde contrarrevolucionario.

Por otra parte, la transformación del personaje de Mario desde la inmadurez hasta la madurez y la superación de su miedo resalta principalmente los rasgos masculinos estereotipados. La representación del crecimiento del protagonista tiende a eclipsar los roles de los personajes femeninos en la película, reduciéndolos a roles secundarios en su viaje narrativo. Mario, encarna un modelo de masculinidad que evoluciona en paralelo con la consolidación de la revolución cubana. Su progresión desde un estado inicial de temor hasta convertirse en un maestro valiente refleja la transformación de su identidad masculina en un contexto revolucionario. Sin embargo, esta evolución también se ve influenciada por la construcción de la feminidad en la película. Las mujeres, representadas como subordinadas y relegadas a roles domésticos, actúan como espejos para la masculinidad de los personajes masculinos.

En una escena, Mario le comenta a una muchacha del pueblo, cuyo nombre nunca se menciona en la película y que se ha convertido en su novia, que él piensa estudiar medicina. Ante esto la muchacha dice: “Entonces, eso es lo que [también] me gustaría estudiar a mí” (*El brigadista*, 1977, 01:00:29). La limitación de las mujeres a seguir los deseos de los hombres y ocuparse de las tareas domésticas contribuye a reforzar la imagen de masculinidad de Mario y otros personajes masculinos en la película. Esta escena ejemplifica cómo, en la estructura narrativa

de la película, el protagonismo y las aspiraciones de los personajes masculinos predominan sobre los de las mujeres, perpetuando así una visión tradicional y patriarcal de los roles de género. Esta dinámica refleja no solo las estructuras sociales de la época representada, sino también plantea interrogantes sobre la igualdad de oportunidades y el empoderamiento de las mujeres en el contexto del cine revolucionario cubano.

Al final de la película, los brigadistas colocan la bandera de la campaña de alfabetización en un árbol donde fue asesinado el jefe de la brigada de alfabetización (Ramón). La elección del árbol como lugar para colocar la bandera representa un punto de convergencia entre el sacrificio personal y el ideal colectivo. La ubicación donde ocurrió el asesinato del líder de la brigada se convierte así en un lugar simbólico de resistencia y compromiso con la causa revolucionaria. La dirección de Cortázar utiliza la composición visual para destacar que la bandera flameando en un entorno natural contrasta con la violencia pasada, sugiriendo una continuidad entre el sacrificio individual y el objetivo colectivo de erradicar el analfabetismo.

La película concluye con una secuencia de imágenes de archivo en blanco y negro, mostrando a cientos de maestros voluntarios de alfabetización regresando a La Habana. Mientras se reencuentran con sus familias o reconstruyen sus lazos familiares, escuchamos fragmentos de la voz en *off* del discurso de bienvenida de Fidel Castro, junto con la melodía del himno de la Campaña de Alfabetización. Este cierre destaca el impacto transformador de la Campaña de Alfabetización y el compromiso personal de los voluntarios con la revolución cubana, reforzando los ideales revolucionarios y socialistas. De igual manera, subraya la idea de que la educación no es solo un acto técnico, sino un acto de resistencia y transformación social.

Como indicamos anteriormente, *El brigadista* (1977) aprovecha la noción de campaña como un dispositivo narrativo para reforzar y legitimar los ideales del gobierno revolucionario.

Sin embargo, la película no se limita a ser una mera representación del plan gubernamental, sino que también se convierte en un portavoz de la revolución, defendiendo lo que se ha logrado y denunciando lo que va en contra de ello. Esto se refleja en varios diálogos a lo largo de la película. Por ejemplo, cuando Gonzalo compara la situación antes y después de la revolución, diciendo: "¿No te acuerdas de cómo era aquí antes? [...] Nosotros pasando hambre mientras ellos llevaban una vida honorable" (*El brigadista*, 1977, 00:15:25), o cuando él defiende la campaña de alfabetización como una oportunidad proporcionada por el gobierno revolucionario para que los cubanos sean ciudadanos dignos: "Por primera vez, tenemos un gobierno que no nos trata como si fuéramos animales" (*El brigadista*, 1977, 00:56:13). Los comentarios de Gonzalo sirven para enfatizar la mejora de las condiciones de vida bajo el nuevo régimen, subrayando el discurso del progreso y la justicia social promovida por la revolución. Este enfoque ayuda a construir una imagen positiva del gobierno revolucionario, presentándolo como el salvador de un pueblo que anteriormente sufría bajo la opresión y la desigualdad. Además, la película incorpora imágenes de la naturaleza, como pájaros y aves en vuelo. Estas imágenes embellecen la película al mismo tiempo que refuerzan el mensaje de libertad y emancipación. La asociación de la revolución con estos símbolos de libertad sugiere que el nuevo régimen ha liberado al pueblo cubano, permitiéndoles alcanzar su potencial.

Sin embargo, el hecho de glorificar los logros de la revolución y demonizar el pasado prerrevolucionario, puede simplificar una realidad más compleja y plural. La representación unidimensional del progreso revolucionario puede omitir las dificultades y los desafíos que enfrentó la implementación de estos cambios, así como las voces disidentes que podrían ofrecer una perspectiva diferente.

## 4.2 *Macuro, la fuerza de un pueblo (2008)*

*Macuro* se estrenó durante un período en el que ya estaba en marcha una campaña multidimensional de propaganda para promover los logros e ideales del chavismo, iniciada en 2005 con el objetivo de respaldar la Revolución Bolivariana de Hugo Chávez (Manwaring, 2005, pp. 8–13). Este proyecto cultural-político utilizaba argumentos emocionales para captar la atención de la ciudadanía, fomentar el patriotismo hispanoamericano y el nacionalismo, provocando sentimientos de traición hacia la oposición (Colmenares, 2011, p.9). La película fue financiada y producida por La Villa del Cine, una institución estatal fundada en 2006 por el entonces presidente Hugo Chávez para la producción de películas que promocionaban la ideología y los valores de la Revolución Bolivariana. Esta iniciativa se puede comparar con el ICAIC del gobierno cubano con la intención de impulsar la cultura cinematográfica dentro del marco de la Revolución. La Villa del Cine se ha dedicado a crear obras que reflejan los ideales socialistas y la visión histórica del gobierno, en un esfuerzo por contrarrestar la influencia de Hollywood y la supuesta “dictadura” de sus producciones (Nichols y Morse, 2010, p.326). En este sentido, la película se erige como un instrumento más dentro de la estrategia multidimensional de propaganda chavista. Para lograrlo, emplea la idea de campaña articulada mediante una narrativa nacionalista, para apoyar las medidas de confiscación estatal, enmarcadas en un modelo socialista y con el objetivo declarado de redistribuir la riqueza (Arenas, 2010).

La primera mitad de *Macuro* (2008) presenta un retrato costumbrista de un pueblo abandonado por el gobierno central y regional, mientras que en la segunda parte se desarrolla un enfrentamiento entre los habitantes del pueblo y el dirigente de una empresa cementera protegida por las fuerzas del orden, culminando con el eventual triunfo de una campaña de resistencia y protesta. Al inicio, la película introduce a todos los personajes en una fiesta comunal. En el

transcurso de la trama, estos individuos experimentan un desarrollo y una transformación a raíz de un conflicto relativamente sencillo, pero con la suficiente fuerza como para poner al descubierto las contradicciones de una comunidad y la actitud indolente del gerente de la empresa cementera. Esto lleva a la conclusión de que no hay un protagonista individual en la película, sino que el verdadero protagonista es coral: un pueblo costero que se organiza para luchar pacíficamente contra una empresa de propiedad privada y símbolo del capitalismo (Colmenares, 2016, p.37). La historia muestra cómo la unión y la resistencia colectiva del pueblo destacan en la narrativa, enfrentándose y desafiando las fuerzas externas que amenazan su cohesión y bienestar.

Como indicamos al inicio de esta sección, *Macuro* emplea el concepto de campaña para ilustrar la polarización y la división de intereses, objetivos y recursos. Esta polarización se presenta a través de dos grupos antagónicos que simbolizan el bien y el mal, con el fin de promover y fortalecer la idea del bien y alcanzar sus aspiraciones y metas dentro del marco de la campaña. En *Macuro*, esta polarización se evidencia desde el inicio de la película con descripciones detalladas para mostrar el espacio territorial, con vistas al mar y la pesca como la principal actividad comercial del pueblo. También se presenta a Aeroplano, un personaje con discapacidad mental, caminando sobre un puente de madera hacia el mar, mirando el cielo como en busca de liberación, acompañado de una música apacible. Además, se muestra la fábrica cementera (propiedad privada) y la plaza del pueblo, donde la gente se ha reunido para celebrar las fiestas de la Virgen del Valle (patrona de la región) ya que la iglesia está en reparación.

Al aplicar el análisis narrativo cinematográfico de Chatman (1978) a la película, podemos identificar que los eventos centrales incluyen la falta de electricidad, las reuniones de los ciudadanos, la movilización del pueblo y la respuesta de la policía. Se trata de los acontecimientos que constituyen el eje narrativo que mueve la trama hacia adelante. En relación con los existentes,

la película presenta personajes como Tomás y Aeroplano. De acuerdo con la categorización de Chatman, Tomás es un personaje abierto, caracterizado por su personalidad calmada y decidida, lo que genera expectativas sobre sus acciones futuras, en especial cuando asume el liderazgo de la comunidad en la campaña de protesta. Aeroplano, quien tiene una discapacidad mental, es un personaje esférico. Aunque inicialmente parece impredecible, sus acciones se vuelven cruciales a medida que la trama avanza. Por otra parte, el gerente de la empresa tiene un personaje plano debido a sus rasgos fácilmente identificables y su falta de desarrollo significativo. Entre los escenarios destacan las calles de Macuro, la playa y el mar donde se practica la pesca, la iglesia y la planta cementera frente a la cual finalmente se lleva a cabo la movilización ciudadana. Estos elementos configuran el mundo en el que se desarrolla la historia, proporcionando contextos diversos que enriquecen la narrativa visual y temática de la película.

La trama destaca la falta de electricidad en el pueblo, con muchas escenas oscuras que transmiten esta situación. El problema de electricidad simboliza la desconexión y el abandono por parte del gobierno y la empresa, mientras que la represión policial significa una respuesta dura a la demanda de derechos básicos. El contraste entre la fábrica privada, la fuerza policial y las rutinas de los habitantes en el pueblo sugiere una tensión entre intereses capitalistas y valores comunitarios. La película utiliza también el espacio físico de manera estratégica para subrayar la distancia y la separación entre el cuerpo capitalista y la comunidad. Los planos abiertos del paisaje del pueblo contrastan con los espacios cerrados y oscuros de la fábrica y las oficinas gubernamentales. Esta representación del espacio no solo visualiza la separación física, sino también la distancia emocional y política entre las dos partes, acentuando la polarización entre ellas.

De manera similar, esta polarización se refleja claramente en la caracterización de los personajes. A pesar del amplio elenco de la película, parecen estar divididos en dos grupos: los habitantes de Macuro por un lado, y por el otro, la empresa cementera, el gobierno y las fuerzas policiales. En el primer grupo, Tomás emerge como el protagonista y líder, mientras que el director de la empresa cementera personifica al segundo grupo. A medida que avanza la película y se organiza la campaña de protesta de los habitantes, todo el primer grupo actúa de manera colectiva contra el presidente de la empresa cementera.

El personaje central, Tomás personifica la honestidad y la fortaleza del pueblo, no se desanima ante los obstáculos y encarna la lucha legítima contra la intolerancia. Él es capaz de liderar una rebelión genuina sin esperar recompensa alguna. Se presenta como un líder destinado a guiar y canalizar el descontento popular hacia la emancipación bolivariana y la defensa de los derechos de la república. Tomás es un esposo ejemplar y una persona admirable que refleja el culto a la personalidad predominante. Su evolución incluye una toma de conciencia gradual y un evento que parece forzado para convertirlo en el héroe de la historia, similar a lo visto en la campaña bolivariana de los líderes chavistas (Lalander y Samaniego, 2005, p.12).

A su vez, el antagonista (el gerente de la empresa) se niega a proporcionar una planta eléctrica sin una justificación clara. Él es un hombre adinerado proveniente de la capital que inicialmente muestra indiferencia ante la difícil situación del pueblo. Sin embargo, posteriormente adopta una postura obstinada de negarse a ayudar, a pesar de haber recibido órdenes al respecto, simplemente porque se ve a sí mismo como superior. Este personaje se presenta de manera sesgada y unidimensional como el arquetipo del capitalista insensible, carente de matices (Lalander y Samaniego, 2005, p.31). Con esta selección de personajes, la película se sirve de la idea de campaña para establecer las bases de la polarización social venezolana, así como la actual

parcialidad política, enfocándose en la visión del gobierno sobre la lucha de clases (Santelis, 2016, pp. 53-54). Se retrata a los ricos como antagonistas que oprimen y reprimen, mientras que los buenos son presentados como la mayoría justificada en tomar acciones legales.

En las primeras escenas, se escucha el sonido de los botines de las fuerzas policiales, lo que sugiere que se están preparando para enfrentar una situación. Posteriormente, el parpadeo de una bombilla da indicios de una inminente falta de luz. A continuación, la falta de electricidad afecta significativamente la calidad de vida de los habitantes. Las imágenes de la presencia policial y el apagón se entrelazan para mostrar cómo las condiciones de vida de los habitantes se deterioran aún más debido a la crisis social y política en la que están inmersos. La empresa cementera, que parece tener influencia o control sobre la infraestructura local, está implicada en la falta de electricidad.

La trama sugiere que la presencia de la empresa tiene un impacto negativo en los recursos y servicios esenciales de la comunidad. Esto lleva a los habitantes a unirse y tomar acciones directas contra la empresa, estableciendo un tono de confrontación y resistencia que se mantiene hasta el final. En la película se entiende que la gente del pueblo ha reclamado al gobierno sin obtener respuesta, lo que los lleva a buscar ayuda en una empresa vecina. La película parece demonizar más a la empresa privada que al gobierno, a pesar de que este último es el principal responsable de los apagones y debería garantizar el bienestar de la población. Incluso en el caso de la representación de la policía como fuerza represiva —que inicialmente se presenta como aliada de la fábrica de cemento—, la trama finalmente sugiere que la policía debe y puede estar del lado del pueblo y en contra del capitalismo. De hecho, la policía se retrata como una fuerza popular que, en última instancia, defenderá los intereses colectivos de la sociedad en lugar de los intereses individuales o capitalistas.

Podemos deducir entonces que la película *Macuro* (2008), a través de una estructura narrativa basada en la idea de campaña, tiene la finalidad de transmitir un mensaje para defender y justificar las políticas de expropiación impulsadas por el chavismo en Venezuela (Azuela, 2011). Estas políticas se presentan de manera favorable en el filme, sugiriendo que son necesarias y beneficiosas en el contexto de la historia (Cobranza, 2009, p. 8). La película argumenta que la nacionalización de empresas privadas por parte de gobiernos socialistas es beneficiosa porque la privatización podría representar una amenaza para los intereses del pueblo y para los recursos nacionales. En este sentido, *Macuro* establece un contraste entre la comunidad local, que lucha por sus derechos colectivos, y la empresa privada representada como un símbolo de capitalismo que no prioriza el bienestar de la población.

#### **4.2.1 Exploración de campaña como recurso narrativo en *Macuro* (2008)**

*Macuro* retrata la necesidad de organizar una campaña en un entorno donde las instituciones políticas son distantes e ineficaces. La película presenta una trama sencilla en la que la unión de la comunidad se va fortaleciendo a medida que avanza la historia. De hecho, la campaña involucra a todos los habitantes, generando un sentimiento colectivo de acción. Los ciudadanos, uno a uno, se unen para alcanzar una meta determinada. Al final, logran lo que querían y, gracias a la unidad, pueden vencer a la contraparte.

Las relaciones interpersonales en la comunidad reflejan un importante capital social, con un compromiso compartido por el bienestar colectivo. El liderazgo comunitario se manifiesta cuando los habitantes solicitan el préstamo de una planta eléctrica al jefe de la empresa cementera, apodado 'señor gerente', marcando así el inicio de la campaña que movilizaría a toda la comunidad. Sin embargo, el gerente rechaza la petición sin ofrecer justificación alguna, demostrando una

actitud arrogante. Durante el intercambio de diálogos, se plantea la idea del socialismo, insinuando —según la ideología de la película— que el capitalismo debe servir a la ciudadanía (Havriluk, 2017, p.16), pero el gerente pasa por alto esta noción. Tomás afirma: “Ustedes están en el deber de ayudarnos”, a lo que el gerente responde con frialdad: “Ningún deber, amigo mío” (*Macuro*, 2008, 00:18:29).

En este filme, los diálogos cumplen una función crucial en la construcción de una narración centrada en la idea de campaña. Abundan conversaciones que fomentan la acción colectiva y la organización en pos de un objetivo común en beneficio de la comunidad. Por ejemplo, el cura Manolo afirma: “No puede ser que los intereses de la fábrica siempre estén por encima de las necesidades del pueblo (*Macuro*, 2008, 00:46:50)”, mientras que el viejo Teo remarca: “si las cosas no las hacemos nosotros, no las hace nadie” (*Macuro*, 2008, 00:27:50), alentando a Tomás: “es un acto de supervivencia (...) tú tienes que organizar a la gente (*Macuro*, 2008, 00:27:53)”. En otro intercambio de diálogos entre Tomás y su esposa Sandra, se desprende la necesidad de tomar acción en forma de una movilización la cual requiere la participación de todos: Sandra dice: “No puedes arreglar el mundo tú solo, Tomás”, a lo que Tomás responde: “Claro que no, por eso debemos unirnos todos, y exigir lo nuestro” (*Macuro*, 2008, 00:23:29). Todos estos diálogos sirven como un vehículo para difundir las ideas y valores centrales del filme que el cambio social y las mejoras en la comunidad dependen del esfuerzo conjunto de todos sus miembros (Díaz Bordenave, 1992, p.68).

A continuación, la comunidad toma medidas directas para hacer valer sus demandas, ya que el capital social de los habitantes de Macuro supera cualquier interés personal. Primero, impiden que un barco de la empresa cementera descargue mercancía, gritando “¡Sin planta, no hay cemento!” mientras ondean la bandera nacional. Luego, Sandra, esposa de Tomás y secretaria de

la gerencia de la cementera, se une valientemente a la protesta sin preocuparse por perder su empleo. De manera similar, Antonio, el vigilante de la cementera, prioriza su solidaridad con la comunidad sobre su trabajo al detener al propio gerente al final. Irma, una chica del pueblo, también demuestra esta solidaridad al enfrentarse a su pretendiente por intentar agredir a Aeroplano, quien a su vez la salva de una potencial violación. De este modo, la historia destaca que la acción conjunta se convierte en una fuerza que materializa la justicia y el cambio social, puesto que son las acciones de un pueblo unido y organizado las que alcanzan sus objetivos en beneficio de la comunidad (Molero y García, 2020, p. 22).

Entonces, la representación de la campaña en esta película intenta establecer una dicotomía clara entre el socialismo y el capitalismo, resaltando las ventajas del primero frente a las desventajas del segundo. Mediante la representación de una comunidad cohesionada y organizada que lucha por sus derechos fundamentales, la película sugiere que una sociedad unida en una acción colectiva y campaña, bajo el marco del socialismo, puede satisfacer las necesidades e intereses de todos. En contraste, el capitalismo se presenta como preocupado únicamente por sus propios intereses, llegando a sacrificar los derechos, recursos e intereses de la sociedad en el proceso.

*Macuro* (2008), al igual que *El brigadista* (1977) en relación con la Revolución cubana, se inserta dentro de lo que se podría llamar representación condicionada en el cine, alineándose estrechamente con la campaña bolivariana que se desarrolla fuera del ámbito cinematográfico. Desde su financiamiento por parte de la Fundación Villa del Cine hasta los signos presentes en la película, incluyendo diálogos y escenas, todo apunta al alineamiento de la obra con los ideales del chavismo. Esta alineación se refleja en la tendencia de la Villa del Cine a premiar proyectos que se inscriben directamente en los ejes de interés ideológico del gobierno bolivariano (Valladares-

Ruiz, 2013, p.60), siguiendo el modelo del ICAIC, especialmente en las décadas de los sesenta y setenta. Las películas premiadas por la Villa suelen denunciar al "otro" como el enemigo a vencer, ya sea los imperialistas, la oligarquía o los traidores a la patria. Este enfoque restrictivo en la temática del cine financiado por el estado venezolano limita el abanico de posibilidades creativas y discursivas, como señala Jonathan Jakubowicz, director del cine venezolano:

“They either want movies that portray the revolution as the solution of [sic] all the problems of the nation or they want movies that tell the stories of independence leaders, always with a version that favors values that can be used to celebrate the Bolivarian Revolution. I don't think there's any chance to make movies that are not in tune with the revolution.”  
(Valladares-Ruiz, 2013, p.61)

Un ejemplo de la alineación de *Macuro* (2008) con la campaña bolivariana se encuentra en una escena donde el personaje Aeroplano advierte sobre las conspiraciones que afectarán negativamente al pueblo, un discurso que recuerda al discurso oficial chavista (20Minutos, 2007); “Conspiran, quieren sembrar desgracia en el pueblo” (*Macuro*, 2008, 00:08:35). En su análisis sobre el uso de los medios audiovisuales como herramientas ideológicas, Ian Jarvie (2000) advierte sobre los riesgos de esta tendencia:

"Movies (and television) are not sufficient for nation-building. Indeed, they are not necessary, for the obvious reason that nation-building was accomplished long before the mass media were around" (pp.79-80).

La afirmación de Jarvie indica claramente que aunque los medios audiovisuales son poderosos para consolidar narrativas oficiales, no son suficientes para construir una nación. En el caso de *Macuro* (2008), el uso del cine para reflejar y promover el discurso chavista puede verse como un intento de reforzar una identidad nacional y unificar al pueblo bajo una visión compartida. Sin embargo, esto también plantea preguntas sobre la autenticidad de dichas narrativas y la capacidad de los medios para influir en la percepción pública y la cohesión social, más allá de las estructuras y procesos históricos que realmente configuran la nación.

En última instancia, *Macuro* (2008) trasciende su papel como una narración cinematográfica propagandística al insertarse en un contexto más amplio de representación condicionada y dependiente de la acción colectiva. La estructura narrativa de película ofrece una ventana a la lucha y la solidaridad de una comunidad, al mismo tiempo que incita a reflexionar sobre el papel de los medios audiovisuales como herramientas ideológicas en la construcción de la identidad nacional.

Las películas *El brigadista* y *Macuro, la fuerza de un pueblo* utilizan la representación de las campañas como una herramienta para la difusión de ideologías específicas, pero también revelan las limitaciones y contradicciones inherentes en sus representaciones sociopolíticas. En *El brigadista*, la narrativa se enmarca en un proceso de alfabetización que simboliza la lucha por la emancipación intelectual y social del pueblo cubano. Sin embargo, el análisis crítico nos lleva a cuestionar hasta qué punto esta representación es verdaderamente inclusiva y emancipada. La centralidad del protagonista masculino y la visión patriarcal implícita sugieren una visión limitada de la revolución, donde las mujeres, aunque presentes, son relegadas a roles secundarios. Este enfoque puede interpretarse como una contradicción dentro del propio discurso revolucionario que aboga por la igualdad y la justicia, pero perpetúa estructuras de poder tradicionales.

En contraste, *Macuro* presenta una visión más compleja y matizada de la resistencia comunitaria. La película pone en relieve la campaña de resistencia y la unión del pueblo frente a las adversidades, promoviendo una visión más colectiva y menos centrada en un solo héroe. La participación activa de las mujeres en esta historia subraya un intento de representar una resistencia más inclusiva y diversa. Sin embargo, esta representación también enfrenta desafíos, ya que las tensiones de género y las normativas patriarcales aún permean la narrativa, aunque de manera menos explícita que en *El brigadista*.

Ambos filmes nos invitan a reflexionar sobre la autenticidad y la complejidad de las representaciones que ofrecen. La dicotomía entre el bien y el mal, el héroe y el villano, aunque efectiva para fines propagandísticos, simplifica la realidad multifacética de las luchas sociales y políticas. Por lo tanto, una lectura crítica de estas películas debe considerar no solo su valor propagandístico, sino también las implicaciones de sus representaciones de género y la autenticidad de sus narrativas en el contexto de los movimientos revolucionarios que retratan.

## 5. CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN

En este estudio hemos desarrollado la idea de que la representación de una campaña en una película se puede implementar de tres maneras: independiente, condicionada o dependiente, y latente. Dada la importancia de los casos independiente y condicionada, nos hemos enfocado en examinar los aspectos estructurales y temáticos de estos dos. Así, se ha podido identificar cómo cada enfoque contribuye a la narrativa y el mensaje de la película. Las cuatro películas analizadas, aunque cada una aborda un tema diferente (referéndum, revolución, educación y protesta), comparten un trasfondo político. Esto nos ha permitido observar cómo la representación de campañas puede variar en función del contexto político y el objetivo narrativo. Por lo tanto, en esta investigación hemos analizado la campaña y la acción colectiva en cuatro películas políticas utilizando el enfoque de Chatman (1978) en las dos secciones de historia y discurso.

En la película *No* (2012), la campaña contribuye a avanzar la trama al introducir el elemento de “creatividad” e innovación. En su contexto más amplio, el director, Pablo Larraín, explora las consecuencias de las promesas vacías de democracia y felicidad a través del personaje principal. Al utilizar una estética visual de los años ochenta, la película congela el pasado, sugiriendo que, sin un verdadero cambio, las estructuras de poder permanecen intactas. Más significativamente, la película simplifica el plebiscito de 1988 a un mero libreto publicitario, minimizando las fuerzas sociales que desafiaron el régimen y llevaron a la transición democrática. En *In the Time of the Butterflies* (2001), la “intervención” de la campaña sirve como una transición para mostrar el cambio político y la conciencia social de las hermanas Mirabel, permitiéndoles trascender el ámbito privado e involucrarse en la esfera pública y la sociedad, lo que tuvo un gran impacto en la movilización del pueblo para luchar contra el régimen gobernante. La narración cinematográfica enfatiza el costo personal de la resistencia, humanizando a las heroínas y haciendo

que sus sacrificios sean palpables para el espectador. Aunque la película es efectiva en retratar la valentía de las Mirabal, su representación del impacto de la represión y la diversidad de grupos de oposición es limitada. Una exploración más profunda de estos aspectos habría ofrecido una visión más completa de la resistencia organizada y la importancia de la campaña colectiva contra Trujillo.

En *El brigadista* (1977) y *Macuro* (2008), la idea de campaña se convierte en una herramienta narrativa para reflejar y validar las campañas externas para la promoción ideológica, mostrando la dualidad de su propósito. En *El brigadista*, mediante una campaña de alfabetización, se muestra cómo la Revolución cubana se integra con el proceso educativo. No obstante, al enaltecer los logros revolucionarios y menospreciar el período anterior a la revolución, la película presenta una visión simplificada de la realidad. Esta representación unidimensional ignora las dificultades y retos que surgieron durante la implementación de estos cambios, así como las perspectivas disidentes que podrían ofrecer una visión alternativa sobre el impacto de la revolución. A su vez, *Macuro*, emplea el concepto de campaña para destacar la polarización social y política en Venezuela. A lo largo de la trama, se justifican las políticas de expropiación del chavismo, presentándolas como esenciales y beneficiosas para proteger los intereses del pueblo frente a la privatización. *Macuro* contrasta la lucha de la comunidad local por el bienestar colectivo con monopolización del capitalismo que no prioriza a la población, argumentando que la nacionalización es una estrategia positiva en este contexto.

Todas las películas analizadas comparten aspectos comunes en la representación de campañas y presentan características previamente discutidas, como un objetivo específico y un plazo definido para lograrlo. En todas se pueden identificar consignas y eslóganes para consolidar la estructura de la campaña y movilizar al público. Asimismo, los signos y símbolos relacionados con una campaña están presentes en las cuatro películas. En general, se puede afirmar que

introducir otros temas, como transmitir un mensaje concreto o promover una ideología, es más efectivo en una película que tiene un modelo narrativo basado en la idea de campaña. Por otro lado, en el contexto de las películas mencionadas, el uso de la idea de campaña y acción colectiva genera un efecto dominó al desencadenar una serie de reacciones y transformaciones tanto en los personajes como en la narrativa misma. Cuando una campaña se presenta en una película, se establece un objetivo claro y una estructura organizada, movilizándolo al público y atrayendo a otros para unirse a la causa. Este movimiento inicial, como la primera ficha de un dominó, provoca una serie de eventos subsecuentes que impactan a los personajes, cambiando su pensamiento y comportamiento. En otras palabras, la representación de la campaña en la narrativa impulsa a los personajes a actuar de manera colectiva, generando un impacto significativo en la historia y fomentando la realización de objetivos colectivos. Así, la campaña no solo estructura la trama y da dirección a los personajes, sino que también provoca una serie de cambios y desarrollos que se extienden a lo largo de la película, evidenciando el poder transformador de la acción colectiva.

Además, para responder a la pregunta planteada en las secciones anteriores sobre la representación de género en una película orientada por la noción de campaña, podemos afirmar que la representación de las mujeres en las campañas representadas es limitada, nula, muy pequeña o construida desde una perspectiva masculina. En *No*, las mujeres están casi ausentes, sin personajes principales femeninos y con hombres dominando la campaña. La exesposa del protagonista aparece completamente aislada e inmovilizada, sin conexiones sociales ni capacidad de intervenir en el proceso político. De manera similar, *El brigadista* y *Macuro* ofrecen una visión restringida del papel de la mujer en la historia y su participación en la campaña. En *Macuro*, aunque las mujeres tienen un papel más activo y significativo en la resistencia contra la autoridad capitalista, todavía están representadas como objetos de placer masculino, lo que subraya la tensión

entre su rol en la resistencia y las normas patriarcales dominantes. Una excepción notable es *In the Time of the Butterflies*, donde las hermanas Mirabal ocupan el papel central en la campaña, desafiando las normas de género de su tiempo. A pesar de que la estructura narrativa destaca la valentía de Minerva y sus hermanas, también pone en evidencia la vulnerabilidad y la violencia estructural que las mujeres enfrentan en un contexto dictatorial masculino.

En este estudio se examinaron solo cuatro películas del cine latinoamericano contemporáneo, por lo que los hallazgos no pueden ser completamente efectivos para crear un marco teórico académico y fiable sobre el uso de la idea de campaña en el cine. Sin embargo, la limitación en el número de películas revisadas no impide que los análisis planteados se puedan tomar como un primer paso en un estudio posterior. Por lo tanto, el uso de la campaña en la trama puede ser un tema adecuado para una tesis doctoral en el campo del cine latinoamericano. Futuros estudios podrían abarcar una muestra más amplia de películas, incluyendo tanto producciones clásicas como contemporáneas de diversos países de América Latina.

De igual manera, para futuros estudios, sería enriquecedor expandir el análisis cinematográfico y explorar la relación entre la iluminación, el movimiento de cámara y la puesta en escena con el énfasis en los símbolos utilizados en la narración. El simbolismo tiene la capacidad de convertir a la campaña en un vehículo para significados más profundos, permitiendo a los directores transmitir mensajes complejos que resuenan con las realidades políticas y sociales. El uso de símbolos específicos en la representación de campañas en las películas ofrece una capa adicional de interpretación, en la que los elementos visuales y narrativos funcionan como metáforas para las tensiones subyacentes en la sociedad. La manera en que los elementos técnicos refuerzan y complementan el simbolismo en las campañas podría ofrecer nuevas perspectivas sobre cómo las películas políticas comunican sus mensajes. Por ejemplo, el uso de iluminación

contrastada puede subrayar la dualidad de los personajes o situaciones, mientras que el movimiento de cámara puede guiar la atención del espectador hacia símbolos clave que representan la lucha por el poder o la resistencia. Del mismo modo, la puesta en escena, con la disposición de elementos en el encuadre, puede reflejar las jerarquías de poder y las dinámicas sociales que la película busca criticar o explorar. Integrar estos aspectos técnicos en el análisis permitirá una comprensión más profunda del impacto de las campañas en la narrativa cinematográfica.

Adicionalmente, estudiar la simbología de los nombres de personajes y lugares en una película de campaña podría revelar conexiones con los códigos culturales específicos de cada nación latinoamericana. Los nombres a menudo llevan connotaciones históricas, políticas o sociales que pueden enriquecer la interpretación de la narrativa. Por ejemplo, un personaje cuyo nombre alude a un líder revolucionario o a un evento histórico puede servir como un símbolo que ancla la historia ficticia en una realidad reconocible para la audiencia. Este tipo de análisis podría destacar cómo los cineastas utilizan la nomenclatura para agregar capas de significado a la representación de campañas, vinculando la narración a una identidad cultural más amplia y a las luchas históricas de la región. Comparar estos elementos simbólicos entre diferentes películas y contextos nacionales podría ofrecer conocimientos valiosos sobre los patrones recurrentes y las variaciones en la representación de campañas en el cine latinoamericano. De esta forma, se profundizaría en la comprensión de cómo las campañas, al ser representadas en el cine, influyen en la construcción de una identidad cultural compartida.

## REFERENCIAS

- Almeida, P., & Mosconi, L. (2020). *Movimientos sociales: La estructura de la acción colectiva*. Clacso.
- Alvarez, S. E., Dagnino, E., & Escobar, A. (2018). *Cultures of politics/politics of cultures: Revisioning Latin American social movements*. Routledge.
- Androsko, H. (2019). Review of *In the time of the butterflies*. *The Impact*. Retrieved April 21, 2024, from <https://theimpactnews.com/entertainment/2019/03/21/rough-draft-review-of-in-the-time-of-the-butterflies/>
- Aqababae, E., Barzian, A. G., Hasanpour, A., & Müller, K. (2021). Film and ideology: Narrative analysis of the student movement in Iranian cinema (2001–2004). *Quality & Quantity*, 55(1), 257-273. <https://doi.org/10.1007/s11135-020-01002-9>
- Arenas, N. (2010). La Venezuela de Hugo Chávez: Rentismo, populismo y democracia. *Nueva Sociedad*. Retrieved June 22, 2024, from <https://nuso.org/articulo/la-venezuela-de-hugo-chavez-rentismo-populismo-y-democracia/>
- Azuela, A. (2011). Cultura jurídica y propiedad urbana en Venezuela: Caracas y las expropiaciones de la era del chavismo entre 2000 y 2009. *Politeia*, 34(46), 1-24.
- Baddock, B. (1991). Film, authenticity, and language teaching. *Language Learning Journal*, 3(1), 16-18. <https://doi.org/10.1080/09571739185200061>
- Barkin, D., Sánchez, A., Esquivel, A., Carcaño, E., & Armenta, W. (2019). Sujeto revolucionario desde la comunidad y sus modalidades de transformación social. *Cultura y Representaciones Sociales*, 14(27), 35-77. <https://doi.org/10.28965/2019-27-02>
- Barria, F. S. (2012). *La seducción del dictador: Política e imaginación popular en la era de Trujillo*. *Revista de Historia Iberoamericana*, 5(2), 131-132. <https://doi.org/10.3232/RHI.2012.V5.N2.09>
- Benítez, C. G. (2010). La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58346>
- Bordwell, D. (2013). *Film art: An introduction* (11th ed.). McGraw Hill.
- Bragaglia, C. (2013). Cinema, nature, and landscapes. In G. Mosconi & D. Bruni (Eds.), *Landscape & imagination: Towards a new baseline for education in a changing world* (pp. 245-248). Bandecchi & Vivaldi.

- Branigan, E., Brüttsch, M., Deleuze, G., Eder, J., & Kuhn, M. (2017). The representation of character interiority in film: Cinematic versions of psychonarration, free indirect discourse, and direct thought. *Emerging Vectors of Narratology*, 57(1), 265-283.
- Castelli Olvera, A. K. (2021). Representaciones mediáticas del imaginario social y la heroína mítica en la película *El Bar* de Álex de la Iglesia. *Xihmai*, 16(32), 127-166.
- Chang, S. R. (2023). Santiago de Cuba en la campaña de alfabetización: Gran hito por el despertar del pueblo. *CMKC Radio Revolución*. Retrieved May 3, 2024, from <https://www.cmkc.cu/2023/12/campana-alfabetizacion>
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Cilento, F. (2015). Pablo Larraín's *No* and the aesthetics of television. *Seismopolite: Journal of Art and Politics*, 10(1), 2-14.
- Cobranza, S. (2009). Macuro: El apagón de la Villa del cine. *Panfletonegro*. Retrieved July 15, 2024, from <https://www.panfletonegro.com/v/2008/12/17/macuro-el-apagon-de-la-villa-del-cine/>
- Colmenares, L. (2011). La exportación de la 'Revolución Bolivariana' hacia América Latina. *Military Review*, 66(1), 8-23.
- Colmenares, M. (2017). *País, petróleo y progreso: Representaciones de la modernidad en dos documentales de la Unidad Fílmica Shell de Venezuela (1952-1965)*. In II Congreso Cultura en América Latina: Prácticas, significados, cartografías y discusiones. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, B.C., México. <http://hdl.handle.net/10872/22323>
- Cristoffanini, P. R. (2006). El cine como representación de la realidad cultural de América Latina: Un análisis e interpretación de *María Llena Eres de Gracia*. *Sociedad y Discurso*, 5(10), 79-91.
- De Jesús Pérez-Cruz, F. (2011). La campaña nacional de alfabetización en Cuba. *Varona*, 53, 10-23.
- De Molero, Í. G., García, G. J. M., & De Rugeris, R. (2020). Imaginario y representaciones empresa/sociedad en el filme *Macuro* (2008). *Quórum Académico*, 17(2), 10-26.
- De Taboada, J. (2011). Tercer cine: Tres manifiestos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 37-60.
- Díaz Bordenave, J. (1992). La campaña como intervención social. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 41, 66-69. <http://hdl.handle.net/10469/14422>

- Elías Zambrano, R., Ramírez Alvarado, M. D. M., & Jiménez-Marín, G. (2023). Imagen y representación de estereotipos y arquetipos en la ficción audiovisual televisiva española: De *Cites* a *El Pueblo* como casos de educomunicación en series. *Revista Mediterránea de Comunicación: Mediterranean Journal of Communication*, 14(1), 165-187. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23322>
- Fernández, A. A. (2024). Estudio de caso de *Red* (2022): Análisis sobre las referencias e influencias asiáticas de la película. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 163-185.
- Frieman, E. (2022). Cause marketing vs. purpose-driven marketing. *Key Medium*. Retrieved July 9, 2023, from <https://keymedium.com/cause-marketing-vs-purpose-driven-marketing/>
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: Los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. In I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV). Málaga-Sevilla.
- Goethals, G. R., & Allison, S. T. (2012). Making heroes: The construction of courage, competence, and virtue. In J. M. Olson & M. P. Zanna (Eds.), *Advances in experimental social psychology*, 46, 183–235. Elsevier.
- Harvard Law School. (2024). Guide to working on political campaigns. *Harvard Law School*. Retrieved May 26, 2024, from <https://hls.harvard.edu/bernard-koteen-office-of-public-interest-advising/a-quick-guide-to-working-on-political-campaigns/>
- Haryani, H. (2023). Semiotic studies on film: Reading hidden messages. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 23, 1-15.
- Havruluk, L. O. (2017). La gestión de recursos humanos, el capitalismo y el socialismo. *INNOVA Research Journal*, 2(2), 14-20. <https://doi.org/10.33890/innova.v2.n2.2017.114>
- Hechavarría, L. P. (2021). Fuster como escultor, y su vínculo con el museo de la alfabetización. *Joven Educador*, (32).
- Hijmans, E. (1996). The logic of qualitative media content analysis: A typology. *Communications*, 21(1), 92–108.
- Hill, J. (2011). The prospects for political cinema today. *Cineaste*, 37(1), 6-17.
- Hoy. (2010). Ocho censos de población en 90 años. *Hoy Digital*. Retrieved April 20, 2024, from <https://hoy.com.do/ocho-censos-de-poblacion-en-90-anos/>
- Hunter, D. (2017). Campaigning for social change: Beyond just protesting for it! Retrieved August 28, 2024, from <https://danielhunter.org/2017/02/28/campaigning-for-social-change-beyond-just-protesting-for-it/>

- Jarvie, I. (2000). National cinema: A theoretical assessment. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 75-87). Routledge.
- Jenkins, P. (2024). Film storytelling: Crafting emotion through visual narrative. *Brilliantio*. Retrieved February 6, 2024, from <https://brilliantio.com/film-storytelling>
- Juan-Navarro, S. (2021). From utopia to dystopia: The demise of the revolutionary dream in futuristic Cuban cinema. *Humanities*, 11(1), 1-17. <https://doi.org/10.3390/h11010001>
- Kim, E., & Jamieson, K. H. (2016). The evolution and character of presidential campaign advertising. In K. H. Jamieson (Ed.), *Praeger handbook of political campaigning in the United States* (pp. 19-35). Praeger.
- Lakey, G. (2011). Campaigns, not movements. *Global Nonviolent Action Database*. Retrieved July 4, 2023, from <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/campaigns-not-movements>
- Lalander, R., & Samaniego, F. R. G. (2005). Chavismo y oposición en Venezuela: Exploraciones críticas sobre democracia, descentralización y populismo. *Revista Ciudad Política: Praxis y Ciencia Social*, 1-37.
- Lewis, J. (2001). *Constructing public opinion: How political elites do what they like and why we seem to go along with it*. Columbia University Press.
- Lothe, J. (2000). *Narrative in fiction and film: An introduction*. Oxford University Press.
- Manwaring, M. G. (2005). *Street gangs: The new urban insurgency*. Monographs, Books, and Publications, 753. U.S. Army War College Press. <https://press.armywarcollege.edu/monographs/753>
- Manwaring, M. G. (2005). *Venezuela's Hugo Chávez, Bolivarian socialism, and asymmetric warfare*. U.S. Army War College Press. <https://press.armywarcollege.edu/monographs/733>
- Martínez, E. C. (2006). Teaching Spanish Caribbean history through *In the Time of the Butterflies*: The novel and the Showtime film. *Journal of Hispanic Higher Education*, 5(2), 107-126. <https://doi.org/10.1177/1538192705285539>
- Mayer, F. W. (2014). *Narrative politics: Stories and collective action*. Oxford University Press.
- Murguía, S. J., O'Reilly, S., & McMenamin, A. (Eds.). (2020). *A Cuban cinema companion*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Nichols, E. G., & Morse, K. J. (2010). *Venezuela*. Bloomsbury Publishing USA.
- Oliver, F. (2019). Cine chileno y políticas de la memoria: La trilogía de Pablo Larraín. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 10, 173-184.

- O'Shaughnessy, M. (2008). *The new face of political cinema: Commitment in French film since 1995*. Berghahn Books.
- Pastor, B. M. (2006). La poética filmica de la Cuba postrevolucionaria: Una "revolución" dentro de la Revolución. *Estudios de Linguagens*, 2(1), 27-39.
- Peña Zerpa, C. A., Peña Zerpa, J. A., & Peña Zerpa, M. Y. (2021). *Filmografías comentadas en América Latina* (Vol. 1). Universidad de Los Andes.
- Piñeiro, E. S. (2000). El análisis del filme: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 31, 44-71.
- Plantinga, C. (2021). Collective memory and the rhetorical power of the historical fiction film. *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images*, 1(1).
- Polletta, F., & Jasper, J. M. (2001). Collective identity and social movements. *Annual Review of Sociology*, 27(1), 283-305. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.283>
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. Simon & Schuster.
- Ramírez, J. (1990). *El brigadista: Style and politics in a Cuban film*. *Jump Cut*, 35, 1-5. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC35folder/Brigadista1.html>
- Ratcliff, C. L., & Sun, Y. (2020). Overcoming resistance through narratives: Findings from a meta-analytic review. *Human Communication Research*, 46(4), 412-443. <https://doi.org/10.1093/hcr/hqz017>
- Romera, J. (2024). Planos y enfoques en el cómic. *Juan Romera*. Retrieved June 10, 2024, from <https://juanromera.com/planos-y-enfoques-en-el-comic/>
- Santelis, M. L. (2016). Conflicto y polarización en tiempos de revolución: Representaciones e imaginarios en Venezuela. *Revista SOMEPSO*, 1(1), 48-65.
- Sheppard, M. (2005). Cine y resistencia. *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación. Ensayos*, 18, 71-78. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi18.1609>
- Silva Moreno, R. V. (2019). Ficción y transformaciones de la memoria histórica en *NO* de Pablo Larraín. *Comunicación y Medios*, 28(39), 174-185. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52879>
- Solanas, F., & Getino, O. (1973). Cine militante: Una categoría interna del Tercer Cine. In *Cine, cultura y descolonización* (pp. 145-158). Siglo XXI Editores.
- Straubhaar, J. D., LaRose, R., & Davenport, L. (2012). *Media now: Understanding media, culture, and technology* (7th ed.). Cengage Learning.

- The Empowerment Project. (2003). The Panama deception. Retrieved August 12, 2023, from <https://www.empowermentproject.org/pages/panama.html>
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the new Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press.
- Tilly, C. (2004). *Social movements, 1768-2004* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315632063>
- Trat, J. (1996). Autumn 1995: A social storm blows over France. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 3(2-3), 223–236.
- 20 Minutos. (2007). Chávez denuncia una ‘conspiración’ y advierte a los ‘enemigos de la patria’. Retrieved August 18, 2024, from <https://www.20minutos.es/noticia/240910/0/chavez/enemigos/patria/>
- Valladares-Ruiz, P. (2013). Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano. *Revista Hispánica Moderna*, 66(1), 57-72. <http://www.jstor.org/stable/43285237>
- Van Heesvelde, P. J. (2007). Dessine-moi un cheminot : Images, imaginaire et représentations des cheminots belges. *Revue d'histoire des chemins de fer*, 36-37, 351-367.
- Vellegia, S. (2009). *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Altamira.
- Véliz, S. (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (29), 29-46. ISSN: 0716-2278. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336239004>
- Villarreal, C. C., & Aceves, S. R. (Eds.). (2019). *El TLCAN a 24 años de su existencia: Retos y perspectivas*. Universidad Panamericana.
- Villoria, R. (2012). *Bildungsroman: On coming of age as a genre*. California State University, Channel Islands. <http://hdl.handle.net/10139/6417>
- Von Tunzelmann, A. (2010). In the time of the butterflies: Feisty but it doesn't really fly. *The Guardian*. Retrieved March 19, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2010/mar/18/reel-history-salma-hayek>